آجال

AJAL

المجلة العربية لعلوم الآثار واللغات الأفروآسيوية

فصلية محكمة تعنى بدراسات وأبحاث التاريخ القديم
في الشرق الأدنى وشبه الجزيرة العربية وشمال أفريقيا وشرقها والصحراء الكبرى

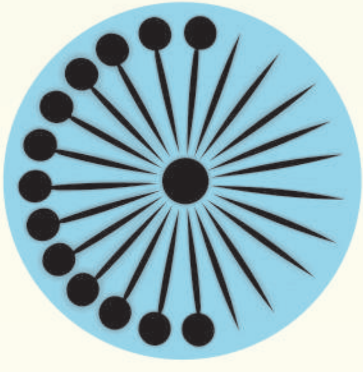
المجلد الأول، العدد الرابع، شتاء 2024

مركز دراسات الحضارة

الدار العربية للكتاب



المندالا الليبية القديمة



المندالا الليبية القديمة نقشٌ صخريّ عُثر عليه بالقرب من دوار آيت واعزيق، إقليم ورزازات، المملكة المغربية، قدّر زمنه بين 6000 إلى 4000 ق.م. يمثّل دائرة ذات 23 شعاعاً، ينتهي 13 شعاعاً منها بكريّات، أو أشكال شبه كروية. ربما كان هذا النقش تقويماً فلكياً قمرياً أو شمسياً أو نجمياً، لتحديد الزمن والفصول و/أو معرفة الأنواء، ما لم يكن تعبيراً جمالياً أو معتقدياً. إننا لا نعرف عنه الكثير، ولكننا نواصل البحث عن دلالاته، خاصة وأننا عثرنا على أشكال شبيهة في أكاكوس، وإن لم تكن بدقة هذا النقش ووضوحه، كأنها تمثّل مرحلة أقدم.

أعاد تصميم النقش، وأطلق عليه هذا الاسم ع. المحجوب، وقام سفيان أولاد بلال برسمه وتنفيذه فنياً.

آجال AJAL

المجلة العربية لعلوم الآثار واللغات الأفروآسيوية
فصلية محكمة تعنى بالتاريخ والحضارات القديمة في الشرق الأدنى وشمال أفريقيا وشرقها

المجلد الأول، العدد الرابع - شتاء 2024

□□□

تصدر عن الدار العربية للكتاب ومركز دراسات الحضارة
بالتعاون مع حلقة الدراسات الأفروآسيوية

□□□

الغلاف: المندالا الليبية القديمة

آجال - المجلة العربية لعلوم الآثار واللغات الأفروآسيوية، دورية فصلية مخصّصة لدراسات وأبحاث التاريخ القديم في الشرق الأدنى وشبه الجزيرة العربية وشمال أفريقيا وشرقها، تنشرها الدار العربية للكتاب ومركز دراسات الحضارة (C.C.S)، بهدف تعزيز البحوث المتخصصة في علم الآثار والمساقات الحضارية والثقافية واللغات القديمة، وإبراز جهود الباحثين المضطلعين بهذه الحقول، وتشجيع الكفاءات العلمية الوطنية والعربية على البحث والنشر، وخلق فرص التواصل العلمي والتعاون البناء بين مختلف النخب العلمية من أجل تطوير البحث ونشر المعرفة.

توجَّه المراسلات إلى إدارة التحرير على العنوان التالي:

مجلة آجال، شارع عمر المختار، إدارة الكتاب، المطابع الحكومية، طرابلس

أو على بريد هيئة التحرير: ajal@markez.info أو ajalbarid@gmail.com

□□□

ترسل طلبات الاشتراك والاستفسارات عن نقاط التوزيع إلى alarabiabooks@gmail.com

□□□

ISSN : 2795-9465 (PRT), 42795-9473 (ONLN)
NSSN: 1318
الترقيم الدولي: 978-9959-1-2690-0

الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحّد - 2024

9090509 - 9096379 - 9097074

تمت الطباعة في مطابع العالمية الأولى - طرابلس

في هذا العدد

معايير النشر

آجال فصلية علمية محكّمة مخصّصة لدراسات وأبحاث ليبيا القديمة (شمال أفريقيا) وتاريخ الثقافات الأفروآسيوية، تنشرها الدار العربية للكتاب ومركز دراسات الحضارة (C.C.S)، بهدف تعزيز البحث العلمي في التاريخ القديم وعلم الآثار وتاريخ السياقات الاجتماعية والثقافية واللغات القديمة في الشرق الأدنى وشمال أفريقيا.

تعتمد آجال في إصدار أعدادها على الاسترشاد بتوصيات نخبة من المستشارين، بالإضافة إلى لجنة علمية من الباحثين الأكاديميين يقومون بالإشراف على سياق المجلة التحريري، وتقييم المشاركات، ومراجعة محتويات المجلة وفق المعايير المتّبعة، وتلتزم المجلة بمقرّراتهم، وقوفاً عند كفاءاتهم وحرصهم على اعتماد الأدوات المنهجية والموضوعية.

□ الأسبقية والقراءة الأولية

- تعطى هيئة التحرير أولوية النشر للبحوث والعروض والتقارير حسب أسبقية الورود الزمنية، وذلك بعد إجازتها من هيئة التحكيم، وفقًا للاعتبارات العلمية والفنية المتبعة.

- تقوم اللجنة العلمية بالقراءة الأولية للبحوث العلمية المقدمة للنشر بالدورية للتأكد من توافر مقومات البحث العلمي، وتخضع البحوث والدراسات بعد ذلك للتحكيم العلمي والمراجعة اللغوية.

□ التحكيم والردود

- يقوم المحكّمون بعد المراجعة (مُحكّمان اثنان لكل بحث) بإصدار توصية بالنشر من عدمه، أو بالتعديل وفق ملاحظات محدّدة، استناداً إلى قيمة البحث العلمية، ومدى أصالته، ودقة الأدبيات المرتبطة بموضوعه، وسلامة المنهج العلمي المتّبع، وتلاؤم البيانات والنتائج النهائية للفرضيات المقترحة، بالإضافة إلى تقنيات العرض وأسلوب صوغ الأفكار، وتنظيم الجداول ووضوح الأشكال والصور.

- إذا صدرت توصية المحكّمين بالنشر يُراسل المؤلف ويُخطر بذلك، ويُحدَّد موعد النشر.

- إذا أُقرّ البحث بملاحظات، يُعاد إلى المؤلف لإجراء ما يلزم من تعديلات خلال أسبوعين من تاريخ الإرسال، أما إذا كانت التعديلات طفيفةً، كتصويب الأخطاء المطبعية مثلاً، فيقوم منسق التحرير بإجرائها دون تأجيل.

- إذا لم يناسب البحث أو المقال شروط النشر في المجلة يُخطر المؤلف بذلك مع الاعتذار.

□ التزامات المؤلف

- يتضمّن إرسال مادة للنشر في مجلة آجال بروتوكولاً قانونياً وأخلاقياً يفيد ضمنياً أن المؤلف يقرّ

بمسؤوليته الكاملة عمّا أرسله، من جهة التزامه بالأمانة العلمية واعتماد الأصول العلمية في الإعداد والكتابة والتنسيق، مؤكداً أن البحث المقدّم للنشر لم يُنشر سابقاً، ولم يرسل إلى جهة أخرى لغرض النشر، وأن نشر عمله يعدّ موافقةً قانونيةً منه على انتقال حقوق النشر إلى مجلة آجال، وضمنياً بالتالي إلى حقوق المشاع الفكري والإبداعي وفق رخصة CC BY-NC.

□ ضوابط فنية

- سلامة البحث من الأخطاء النحوية والإملائية.

- إرفاق ملخّصين، باللغة العربية، والإنجليزية أو الفرنسية، لا يزيد كلاهما عن 150 كلمة.

- لا يزيد حجم البحث كاملاً عن 6000 كلمة.

- لا يزيد العنوان الرئيسي عن 7 كلمات.

- يُرسل البحث بخط Simplified Arabic مقاس 14 عادي، وتُحدّد العناوين الفرعية بالخط نفسه مقاس 16 أسود، والعناوين تحت الفرعية بمقاس 14 أسود.

- تُترك هوامش الصفحة بقدر 2 سم من جميع الاتجاهات.

- تُكتب الهوامش والإحالات بأرقام متسلسلة في كل صفحة بترقيم آلي.

- تُذكر المراجع والمصادر مرتّبة أبجدياً حسب المؤلفين وفق نمط APA.

- يُرفق المؤلف الذي ينشر للمرة الأولى في مجلة آجالنبذة عن سيرته العلمية لا تزيد على 50 كلمة.

□ ملاحظات

- جميع الآراء والأفكار والمعلومات الواردة في البحث تعبر عن رأي كاتبها وعلى مسؤوليته هو وحده، ولا تترتّب على الناشرين أو المجلة أو هيئة التحرير أي مسؤولية عمّا يرد في سياق المواد المنشورة تحت أسماء أصحابها.

- لا تعمل آجال بنظام رسوم النشر، أو ما يعرف بنظام APC. فغرضُ النشرِ علميّ معرفيّ بحت، ولا تتقاضى المجلة مقابلاً - كما لا تمنح مكافأت - عمّا تنشر.

- تُنشر مواد المجلة في صورة رقمية وتتاح مجاناً للتصفح والتحميل عن طريق عدة منافذ رقيمة، بينما تُباع النسخة الورقية بمقابل.

- يحق للمجلة إعادة نشر البحث المقبول منفصلاً، أو ضمن مجموعة من المساهمات العلمية الأخرى بلغته الأصلية، أو مترجماً إلى أي لغة أخرى، بصورة إلكترونية أو ورقية.

- لا تُستخدم الألوان في طبعة المجلة الورقية باستثناء الغلاف، ويمكن نشر الصور ومختلف أشكال الانفوغرافيك ملوّنةً في الطبعة الرقمية.

السومرية والمصرية القديمة
مقاربات أوليّة في اللغة والمعتقدات

عبدالمنعم المحجوب

1. تمهيد: حضارة واحدة ذات أطوار لغوية متّصلة

عندما نتحدث عن الحضارة في الشرق الأدنى أو الهلال الخصيب وشبه الجزيرة العربية، وشمال أفريقيا وشرقها، إنما نتحدث عن كتلة أفروآسيوية واحدة متّصلة الأجزاء والشعوب، ولا نفرّق بين أجزائها إلا بما تتميز به من أنماطٍ لغوية ومعتقدية، وأساليبِ معاشٍ وعمران، ولكن هذه الأنماط والأساليب متّصلة بدورها، وإن تنوّعت وتفرّعت. ولإدراك ما يجمع بين هذه الأجزاء والأنماط والأساليب فإن أول ما نحتاج إليه هو التخلّص من عدة صور وأفكار مسبقة جاهزة، أو هي صارت كذلك بفعل رأي أحادي ترسّخ حتى صار قاعدةَ النظر إلى التاريخ القديم، وصار ما عداه استثناءً لا تُجيزه «جمهرة العلماء». ثم علينا أن نعيد النظر برؤية معمّقة، متفحّصة ومدقّقة، تعتمد على المقارنة وتبحث عن مظاهر التواصل ودوالّه، مع حصر مظاهر الاختلاف وأسبابه.

إن معرفتنا العلمية بالتاريخ القديم في أهم عنصرين حضاريين مؤسّسين في العالم، وهما أهم شهود بداية التراث الإنساني، أي بلاد الرافدين ووادي النيل، لا تزيد فعلياً عن قرن ونصف من الزمان، وقد أنتجت هذا العقود مئات الآلاف من صفحات البحث والتنقيب التي يسير معظمها على نسق واحد في الاستدلال، وتخلص إلى المُفاد نفسه الذي ينصّ على الفصل بين ذينك العنصرين، كأنهما من عالمين أو كوكبين مختلفين. كما إن الشطر الأول من مجمل هذا التراكم المعرفي لم يشارك فيه سوى قلة قليلة من الباحثين العرب، أما مشاركاتهم في الشطر الثاني (منذ خمسينيات القرن العشرين) فهي على الأغلب صدًى حرفيّ، أو هو شبه ذلك، يكرّر ما أنتجه الرواد الأوائل من ألمان وفرنسيين وإنجليز

وإيطاليين وأمريكيين... ولجميع هؤلاء فضل السبق، لا شك في ذلك، فهم الذين فكّوا أحجيات الكتابات والنقوش التي عاشت آلاف السنين بين ظهراني العرب الذين لم تنتج محاولاتهم في النظر إليها وتحليلها نتيجة واضحة. غير أن هذ السبق العظيم بقدر ما أسّس الحقول العلمية التي ندرسها، من أشوريات ومصريات، فإن سياقاته تظلّ «مكتفية بذاتها»، كما يمكن أن نقول، دون أن تقيم صلةً بنيوية تقارن بين مجمل قواعد البيانات التي نجح العلماء والباحثين في تصنيفها وتوفيرها عبر مراحل طويلة من البحث والتنقيب، وظلّت مساراتها متوازيةً تسير بحذاء بعضها بعضاً دون أن تستظهر أسسها التي كانت مشتركة، أو ربما كانت هي هي، ذلك أن لكلّ فرع من فروع التاريخ القديم ودراسة الحضارة مجاله القائم على تقاليد ومنهجيات محدّدة، ولكلٍّ حقل اشتغاله الخاص، فمن نقّب في وادي النيل صنع لنا حضارة فرعونية وكوشية وهكسوسية، ومن نقّب في بلاد الرافدين صنع لنا حضارة سومرية ثم أكدية فآرامية، وهكذا.

خلاصة هذه الجهود أنْ جعلَ الباحثون اصطراعَ الممالك صراعاً بين شعوب مختلفة، وجعلوا تعدّد الأنساق الثقافية مظهراً من مظاهر الاختلاف العرقي، ولم يكن دليل هذا التمايز المعرفي وحجّته سوى اللغة، فقُدمت الأطوار اللغوية المتعدّدة على أنها لغات مختلفة، وقُسمت الممالك والدول إلى أقاليم وبلدان، وصُنّفت الأقوام والشعوب إلى أعراق، ثم انتهى الأمر بهم تبعاً إلى تأثيث «الأويكومين» الأفروآسيوي القديم بفسيفساء إثنية-لغوية-دينية-سياسية، كأنهم يتحدثون عن «بابل قاريّة» في اختلاف أجناسها وتباين ألسنتهم ومعتقداتهم.

وإذا كان أمر هذه النظرة أقل بروزاً في مصر عبر التاريخ، فإن العراق القديم جُعل ملتقى أعراق كثيرة وافدة، وصار الباحثون يبتكرون الشعوب والمسارات التاريخية ثم هم لا يعدمون الاستدلال بالحجج التي تدعم تخيّلاتهم: السومريون مجهولوا الأصل توطّنوا جنوب بلاد الرافدين، الأكديون غزوا الشعب السومري، الآراميون ورثوا الشعب الأكدي، إلى آخر هذا «الخبل العلمي»، كأن هذه البلاد لم تعرف قوماً أصليين منذ نهاية العصر الحجري الحديث وظهور أول القرى ثم الممالك في العالم القديم، أو كأن ذلك التدافع الحضاري صراعُ أعراقٍ وشعوب، وليس اصطراعاً بين ممالك ودول مختلفة تنتمي إلى الأرض نفسها، وتتحدّث اللغة نفسها، وإن تعدّدت أطوار تلك اللغة بين زمن وآخر.

لم يكن الرواد الأوائل، في ما يبدو، معنيين بإثبات أن الأقوام والشعوب في هذه البؤرة الجغرافية التي تخلّق فيها مبدأ الحضارة الإنسانية لم تعتنِ كثيراً بظاهرة «اللقب القومي» بقدر ما كانت تتسمّى بأسماء ممالكها ودولها، وأن واقعة التشكّل الحضاري في بلاد الرافدين تقول: لا سومريين وأكديين (بابليين-آشوريين) وآراميين وكنعانيين، وغير ذلك من الأسماء، بل هي مجرّد أطوار لغوية متصلة كان وعاؤها الاجتماعي واحداً، وكان مجالها الجغرافي واحداً، لكن أزمنتها كانت كثيرةً متواترة.

□□

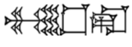
أعود إلى الكتلة الأفروآسيوية فأقول: إن جغرافيا الحوضين الأفروآسيويين (الهلال الخصيب وشبه الجزيرة العربية، وشمال أفريقيا وشرقها والصحراء الكبرى)، هي موطن نشأة وانتشار الضميمة (العائلة) الأفروآسيوية وفروعها، وضمن هذه الخريطة الشاسعة التي تحتضن في عرف الباحثين تطوّر اللغات الأفروآسيوية واتصالها وتفاعلها، أُحِلّ نظرية المقاطع الجذرية السومرية، ودورها في نشأة اللغات واللهجات من الرافدين شرقاً إلى أطراف الصحراء الكبرى غرباً، وهذا المبحث ليس جديداً في حد ذاته، فلقد خصّصتُ له منذ عدة سنوات كتاب «ما قبل اللغة: الجذور السومرية في اللغة العربية واللغات الأفروآسيوية»، ولكن الجديد في هذا المقال ما يحتويه من متابعة تطبيقيّة لنظرية المقاطع الجذرية، ضمن غرض رئيسي هو إثبات صلة السومرية بالمصرية القديمة عن طريق المقابلة بين عشرات المفردات في اللغتين، ثم شرح وتشريح أهم المفردات المؤسّسة في العقائد المصرية بالعودة بها إلى المقاطع الجذرية السومرية، لتأكيد دلالاتها، ذلك أن بعض أسماء الآلهة والمعبودات المصرية القديمة، ومفردات دينية أخرى، لا يمكن فهم دلالاتها دون تفكيكها مقطعياً والعودة بها إلى دلالات المقاطع الجذرية السومرية. وهذا في ما أرى دليل قاطعٌ لا يقبل النقض، لسبب واضح هو أننا لا نستطيع الذهاب إلى أعمق من صواتة المقاطع الجذرية السومرية التي تشكّل أساساً فونيمياً ليس وراءه سوى أصوات المحاكاة (من أمثلة ذلك أن قدماء المصريين كانوا يعرفون الخفّاش باسم سدءخمو *Sdꜣ.ḫmu* وقيل في تفسيره أنه مركّب من: سدء *sd’* وتعني السدّ والحجب، وخمو *ḫmu* وتعني الجهل وعدم المعرفة. لكننا إذا استعنا بالمقاطع الجذرية السومرية سوف نفهم مباشرةً لماذا أطلق المصريون على الخفاس هذا الاسم (سدءخمو)، فهو في

قراءتنا ليس سوى السومرية «سدُ.خمُن»، وتعني «طير الكهف» وهي من مقطعين جذريين، سِدُ sidu(g) : كهف أو تجويف في الصخور، وخمُن ḫamun : طائر. وما كان لنا أن نعرف دلالة اسم الخفاش المصري سدء.خمُ لولا الاستعانة بمقطعي سدُ.خمُن السومريين.

مثال آخر : لماذا أطلق المصريون على ربّ الأموات والتحنيط اسم ءنبو (أنوبيس)، ووُصف بأنه سيّد الأرض الجوفاء، أي الأعماق = المقابر. إن اللغة المصرية القديمة لا تفسّر ذلك، ونحن في حاجة إلى الاستعانة بالسومرية. فاسم ءنبو المصري في المقاطع الجذرية السومرية هو حقاً سيّد الأعماق والأرض الجوفاء. وهو من مقطعين: ءن en: سيّد أو رب. وپو pu: حفرة، تجويف، عُمق، وهي الأكدية *ḫupp* : تجويف، كهف. أي: رب الأعماق أو سيد الأرض الجوفاء. انظر تحليل أسماء الآلهة والمقدّسات في الجزء الرابع من هذا المقال).

من نتائج هذا المبحث التأكّد من سبْق اللغة السومرية على اللغة المصرية القديمة، والتأكّد من سبْق المسمارية على الهيروغليفية، ونمطا الكتابة هذان هما أول نمطين ظهرا في الشرق الأدنى القديم وشمال أفريقيا، أو ما يُعرف بالأويكومين القديم، عندما كانت بلاد الرافدين ووادي النيل يمثلان خريطة العالم المدني المأهول الوحيد، وعنهما نشأ أساس كل ما نعرفه من أنماط اقتصادية، وأساليب معاش منتظمة، وتصوّرات دينية وأدبية، وتشريعات اجتماعية، وأنظمة حكم، وأشكال دول، وابتكارات علمية. لقد بدأ هذان المركزان مسارَ التاريخ، وصنعا بداية الحضارة كما عرفها العالم.

2. أسماء مصر

نعثر على اسم «مصر» في السومرية بالعلامات المسمارية : mu-sar-ra  الدّال أساساً على «النقوش الملكية» في مصر القديمة، لكننا إذا حملنا «مُ»  mu على معناها الثاني: «ابن»، فإننا نستطيع تأويلها بـ«أبناء الكتابة»، للدلالة على المصريين، أو «بنت الكتابة» للدلالة على البلد نفسه، لأن mu تذهب إلى المذكر والمؤنث، والأساس فيها «الطفل الوليد»، فهي إذن «هبة الكتابة»، سوقا على عبارة «هبة النيل». هذه القراءات محتملةٌ جدّاً، ومتسقة تماماً مع أساليب البلاغة السومرية من تشبيه وكناية واستعارة وإضمار (لنكتفي الآن بالجزء الأول من هذا التحليل، أي دلالة النقوش الملكية، حتى لا نُوصف بنوع من الهوس السومري أو Sumeromania).

يمكننا أن نقرأ هذه المقاطع الجذرية أي mu-sar-ra بأكثر من صيغة: مُصَرَ، أو: مُصَرْ، أو حتّى: مُصرَّ. ولا أستطيع افتراض أصل آخر نشأ عنه اسم مصر إلا من خلال اللغة السومرية، التي انتقل منها إلى الأكدية *musaru* ، ثم إلى الفينيقية والعبرية، وغيرها من اللغات. ومصر في المصرية هي *mḏr* مشر، أو مجر، وأرجح انتقالها إلى المصرية عن طريق الأكدية التي اختزلت السومرية، فهذا الاسم يعدّ حديثاً قياساً بغيره كما سنرى، أما أكثر أسماء مصر انتشاراً بين المصريين القدامى، والمفضل لديهم بينها، فقد كان: كمت *kmt* : الأرض السوداء، أرض السواد، الذي استمر استخدامه طوال العصور القديمة، وهو في السومرية حرفياً: كِمِسْ ki-mes  ، المتكون من «كِ»: أرض، و«مِسْ»: أسود، سواد، خشب أسود. والوتْمُ (إبدال السين تاءً) ظاهرة عرفتها اللغات الأفروآسيوية، ومع أن هذه صفة عامة تصف الأرض إلا أنها لم تُخَصّ بمصر، ونجدها في الأكدية *muṣur kammu*.[1] بالمعنى نفسه أي: الأرض السوداء، دلالةً على مصر.

لقد دُوّن اسم مصر منذ القرن الرابع عشر ق.م. على الأقل، ويرجّح انتقاله إلى العربية عن طريق الأكدية مباشرةً، عَلَماً على مصر نفسها، ثم ليؤدي دلالة البلد والقطر على التعميم، وتجمع على أمصار، وقد وردت في القرآن والتوراة، تماماً كما أن أحد أسماء سومر، وهو كَلم kalam، انتقل إلى العربية ليؤدي دلالة الأرض، وإن اختصّ بنوع واحد منها، حيث «الكُلام» هو الأرض الغليظة الصليبة أو الطين اليابسأأأ.

ومن أسماء مصر أيضاً «تء.مرى» *ta-mera* ، وعربيتها أرض المحراث، أو حرفياً «طيّة مَرّ»، في التخريج الدقيق الذي اشتقّه الأستاذ خشيم، حيث تكافئ ta كلمة طيّة وطاءة بمعنى أرض، وتكافيء mer كلمة مَرّ بمعنى محراث أو مسحاة (معزقة). وهي تماماً دلالة الاسم في السومرية، حيث تَ ta : هيئة الأرض وبَرَازُها، ومَرْ  mar : معزقة أو محراث. أو da-mar  بمعنى تخم الحرث وحدّه، أي أرض الحرث، تمييزاً لها عن الصحراء والقفر والأرض غير المزروعة.

1- انظر: خشيم، 231- 232. حيث يعرّب «كمت» بالعودة إلى الجذور العربية «كمت»، «كمد»، «كمم»، «كمي». وتدل مشتقاتها على السواد والاسوداد، وكتمة اللون وكمدته، كما في المصرية القديمة.

هذه المقاربات أوليّةٌ في ربطها بين أهم طرفين في الفضاء الأفروآسيوي، ولن نعمد إلى مثل هذه الصلات اللغوية لوضع افتراضات تاريخية جديدة، ولكن من الواضح أن الإشارة المعتادة إلى العلاقات التي كانت قائمة بين بلاد النيل وبلاد الرافدين إنما هي أقدم مما صورته لنا كتابات الباحثين في تاريخ البلدين. ويمكننا هنا أن نستنتج أن رسائل تل العمارنة إنما كانت إحدى الشواهد المتأخرة التي نتجت عن مثل هذه العلاقات، وأنها ليست الوحيدة، إذ أن المصريين درجوا على استخدام الخط المسماري في مراسلاتهم مع ملوك الشرق الأدنى بدءا من 1600 ق.م. وهو الزمن الذي اشتهرت فيه مصر باسمها هذا، لكن ذلك لم يكن إلا تتويجاً للعلاقة بينها وبين بلاد الرافدين، أي إننا بالمحصلة لم نتعرّف إلا على نزر يسير من تلك الشواهد التي ما زالت غائبة، ربما مطمورة في الرمال، وربما ضائعة إلى الأبد. وليس أمامنا الآن إلا الاكتفاء بأن العلاقة بين بلاد النيل وبلاد الرافدين تتجاوز التأريخ الحالي إلى منطقة أبعد من ذلك بكثير، إلى منطقة تتفاعل فيها اللغة والمعتقدات، إلى الدرجة التي يقبل فيها كل من المصريين والسومريين ما أطلقه الآخر عليه من أسماء.

أقدّم هنا مقاربتين أوليتين، تتصل الأولى باللغة، وقد حاولت فيها أن أعطي بعض الأمثلة على التقارب اللغوي بين السومرية والمصرية القديمة، ونستنتج من مطالعتها أن الصلة كانت جدّ وثيقة بين الطرفين الأكثر أثراً في الفضاء الأفروآسيوي، وأهدف من ذلك إلى فتح أفق جديد لبحثٍ أدّعي أن أدواتي تقصر عن الاضطلاع به، ولكنه يلوح لي يقيناً، أو هو في مقام اليقين.

المقاربة الثانية تتصل بالمعتقدات السومرية والمصرية. وأساس هذه المقاربة لغوي محض، وبالرغم من حرصي الدائم على الحذر من اعتماد ما يمكن اعتباره حقيقة لغوية لبناء فرضيات تاريخية، إلا أنني أستأنس هنا بتصورٍ أنّ المعتقد الديني أساساً هو فعلُ لغةٍ، أو أن اللغة هي المبدأ الأساسيّ فيه، وما سيطالعه القارئ هنا ليس محض توافقات أو مصادفات أنشأتها اللغة في ترحالها وتفاعلاتها، فذلك قد ينطبق على عدد قليل من الأمثلة التي تفسّر التماثل في أسماء الآلهة والمعبودات، فإذا امتدّ هذا التماثل إلى هذا القدر الذي نشهده، فإننا سنعمد ولا بد إلى إعادة التفكير في المشترك المعتقدي بين سكان بلاد الرافدين ووادي النيل، بغض النظر عمّا آلت إليه العبادات والطقوس وما شابها من تطوّر لاحق على جانبي هذا الفضاء الأفروآسيوي.

3. بين السومرية والمصرية (مسرد مقارن)

أعتقد أن الإشارة واجبة هنا إلى أنه لا توجد في الهيروغليفية صوائت الحروف: e ، o ، u بتصويتاتها اللاتينية الشائعة، وحرف e المستخدم هنا هو، كما يقول بدج، لتسهيل القراءة، أما u فيكافئ حركة الضم غالباً. إن بدج يكتب الحرف a بثلاثة أشكال: a (ءَ)، à (ءْ)، ā (ع)، وهي هنا: الفتحة (a.)، الهمزة (ʾ ، ꜣ)، العين (ʿ). وقد قمت بمعالجة كتابة بقية علامات الحروف كما هو معتاد. مثلاً χ عند بدج هو حرف الخاء ḫ ، وṭ هو حرف الدال (d)، وθ أو th هو حرف الثاء ṯ ، وt' هو حرف الطاء ṭ ، وś هو حرف الشين (š) (باحثون آخرون كُثرٌ يعتمدون أنظمة مختلفة في نقحرة الحروف الهيروغليفة).

السومرية	المصرية
ag ، ak ، ku : أدخلَ، (ig : باب).	*ʿaq* : أدخَلَ
aḫ ، aḫi : قرن، قوة.	*'aḫ* : ثور
al ، alan : مظهر، شكل.	*ꜣan* : ذو مظهر حسن.
an-ki : الكون، جميع الأحياء.	*ʿanḫ* : الحياة.
a-ra : طريق، درب.	*urit* : عربة.
aš : عنكبوت (uš: أفعى، سمّ الأفعى).	*ʿaš* : سحليّة.
aš: حقل. aša : حقل < (a : بذور + ša : رحِم). sa : مهّدَ الحقل، غمر الحقل بالماء. ša : حصدَ.	*ša*: حقل.
ašte : كرسي، عرش.	*ꜣast* ، *ꜣauset* : كرسي، عرش.
ašte : رغيبة (شيء مرغوب)، حاجة.	*šent* : أراد، رغبَ.
ba: أعطى، قدّمَ، وهبَ.	*ʿab* : قربان، تقدمة، هبة.
bana : نخلة أو جزء منها.	*bener*: نخلة.
bar : خارجٌ؛ أبعدَ.	*per* : خرَجَ.
du : أمَرَ، جعَلَ.	*ud* ، *ut* : أمَرَ.
du : ارتفع، علا، نصب شيئا على الأرض.	*du* : جبلٌ.

السومرية	المصرية
duḫ : قوّر القارب (عالجه بالقار).	*ḫed* : قارب.
ed : نبَتَ، تبرعمَ.	*uad* : نبتة، ما هو أخضر.
ereš: ذكي.	*reḫit*: ذكي.
esang : أهراء، مخزن غلال.	*šen* : أهراء، مخزن غلال.
eš : كثير، وافر.	*ʿaš* : كثرة، وفرة.
gu : ثور.	*ga* ، *ka*: ثور.
gur : خوار.	*ḫeru*: صوت.
gu-še : إلى جهة أخرى (gu: جهة). zag : جهة، جانب، حدّ، تُخُم.	qes : جانب، جهة.
ḫa : سمكة.	*ḫa* : سمكة ميتة.
ḫad ، ḫada : أبيض، سطَعَ. (قارن ḫud : صباح).	*ḫed* : أبيض، ساطع، نور.
ḫar : طريق (ḫar-ra-an : طريق، درب).	*ḫer* : طريق.
ḫaš : فخذ، ظهر، أسفل البطن.	*ḫepeš* : فخذ، ورك.
ḫe-du: زخرفة، تخطيط.	*ḫet* : خطّطَ.
ḫe-nun: إثمار، وفرة غلال < (*ḫ*e : وفرة + nun: ممتاز). en: حزمة من الثمار، عنقود، عرجون.	*ḫen*: حزمة نبات أو باقة زهور.
ḫu : طائر.	*ḫu* : روح متعالية.
ḫud : صباح.	*ḫu* : إشعاع، إشراق.
hurin : صقر.	*ḫeru* : صقر، طائر الحر.
i: ذهَبَ، خرَجَ، قادَ، نهض.	*ʾi*: ذهَبَ.
ida: نهر، قناة. du : ماء عذب.	*ʾadet* : مطر، ندى.
idim : متوحّش.	*nedem* : لطيف. (انظر مادة «ندم» في الفصل الخامس من كتاب «ما قبل اللغة».
imḫur : زَبد، رغوة.	*merḫu* : مرهم.
inda : بطارخ السمك.	*ʾan* : سمك.

السومرية	المصرية
ka : فم.	*ka* : روح (لكون الروح في الميثولوجيا المصرية تخرج من الفم لحظة الموت).
karadin : فأس.	qrdn : فأس.
kid: قصب، حصير من القصب.	*ẖet*: غصن، خشب.
mu ، ma : طَحَنَ.	*ʾam* : أكلَ.
maš : توأم، نصف.	*meš* : شبيه، مثيل.
men : عمامة > (me : منصب، وظيفة + en : سيد).	*meh*: غطاء الرأس.
meš ، mes : ابن، شابّ، أمير.	*mes* : ابن.
min : الثاني. (قا. inim : كلمة، قول).	*nem* : أعاد، كرّر القول.
mina : إثنان، ثانٍ > (mi: إمرأة + na: للأشياء البارزة = نهد).	*mena* : ثدي.
nab : اسم إله عيلامي > (السومريّة ni: خوف + ab: بحر، بحيرة).	*nab* : ربّ، سيّد.
nir ، ner : ضفدعة.	*n ʿar* : سمكة (من الرخويّات).
nir : طار، ارتفع.	*ner* : نِسْر.
ĝin ، ĝen : ذهبَ، مشى.	*ḥen* : مشى، ترجّلَ.
nir : حجر ثمين بنقاط بيضاء وسوداء.	*ʾaner* : حجارة.
pa : جناح، ريشة.	*pa* : طارَ.
paẖ: ساق.	*ẖepd* : فخذ.
par : قناة صغيرة.	*mer*: ساقية، مجرى مائي.
ar ، ara : ساطع، وضّاء، تألقَ، لمعَ.	raʿ : الشمس الساطعة (رع).
ri : فَتَحَ.	*re* : فتْح، فم، باب.
saẖab ، suẖub : مزلاج الباب.	*sba* : باب.
sa ، eše : حبل، رباط.	*ša* : حبل.
satu : جبل، أجزاء عليا.	*semt* : أرض جبلية.
sisi : حصان.	*sesem* : حصان.
su : نشرَ، انتشرَ.	šu : ريشة.

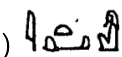
السومرية	المصرية
suḫ : جدار دائري، سياج.	*usḫet* : ردهة، فناء.
suḫ : جدْل القصب.	*seḫ(t)* : نبات نامٍ.
suḫur : شَعْر، عُرْف الديك؛ مَشَطَ.	*ušer* : شَعْر.
sumaš : سمك.	*sebek* : الإله سبك (التمساح).
ša : قَطَعَ، كَسَرَ.	*ša* : قَطَعَ، كسرَ ، نَقشَ.
šaĝar : جوع.	*ḥeqer* : جوع.
šennur : شجرة مثمرة.	*bener* : نخلة.
še..ús : دوْس الحيوانات أثناء الدرْس [في حركة متتابعة]. > (še: شعير + ús: تبع، لحق).	*šes* : تبعَ، تابعٌ.
šita : صولجان، قضيب شائك. الأصل في الكلمة هو فعلُ القتل.	*sat* : قنص، اصطاد.
tir : أيْكة، دغل.	*ter* : غُصَيْن، برعم.
tum : طائر (يمام، حمام بري).	*mut* : نسر.
ḫum : قتال، معركة.	*ḫu*: قاتل، صارع.
u : ديك.	u : دجاجة.
u : ذكر الطير، ديك.	ꜣa : صقر.
umun : رب، سيد، حاكم، كاهن.	ꜣamen : الرب أمون.
urgu: غَضَبٌ > (ur: كلب + gu : صوت= نباح).	*uḫer*: كلب.
u : أبحرَ، ركب القارب.	*uꜣaa* : قارب، أبحرَ.
us : أحضرَ، نقلَ، وصلَ.	*ꜣas* : أحضر.
us ، uz : إوزة.	*sa* : إوزة.
uzu : قطعة لحم.	*ꜣasu* : وريث، ذريّة (العلامة الهيروغليفية للكلمة *ꜣasu*: قطعة لحم وعظم).
uzu-i : لحم دسم، شحم.	*uša* : سَمّنَ.
zi : حقيقي، صحيح (šu: قوّة، تحكّم).	*šu* : حقيقي، صحيح.

□□

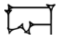
4. آلهة مصر: مقاربة سومرية - أكديّة - مصرية - عربية

هذه - كما سيطالع القاريء- مقاربة تجمع بين السومرية والمصرية والأكدية والعربية، لإعادة تأويل بعض أسماء الآلهة المعبودة في مصر القديمة، واختيار اللغات الأربع ليس عفويّا أو اعتباطياً؛ نحن بذلك نجمع شمال الجزيرة ووسطها وجنوبها، بشرق أفريقيا وشمالها، متحدّثين عن فضاء أفروآسيوي، هو حقل اشتغال وتفاعل اللغات الأفروآسيوية.

(ملاحظة: أستخدم أدناه عدداً من الاختصارات تدلّ على أسماء اللغات على النحو التالي: (س) سومرية. (أك) أكدية. (م) مصرية. (ك) كنعانية. (ع) فصحى).

■ **ءتم *ȝtm*، تم *Tm***  (التّام)[1]

«أتم، وأيضاً تم، معبود مدينة عين شمس، الخالق الذي صدرت عنه جميع المخلوقات، وهو الذي وُجد من نفسه، وكان رب الجميع قبل أن تُفتَق السماء عن الأرض، يترجم اسمه إلى: المطلق، التّام، الكامل، الأقدم، والوحيد».

نعثر على دلالات الجذر المصري tm في السومرية dim  ، وتعني: خلقَ، صنَعَ، بَنَى. وهي تعود إلى مقطعين جذريين أساسيين: (س) du : بَنَى، صنَعَ + im: طين. أي: الخلق من طين، وهو المبدأ الذي ساد اللاهوت الشرقي القديم، وتكرّر في العقائد الإسلامية، مع الإشارة إلى أن هذا الإله «يظهر في نصوص الأهرام باعتباره «التل الأول» على هيئة جُعَل يخرج من كرةٍ من الطين».[2] أما في صفة وجوده قبل فصل السماء عن الأرض فإننا نجد دلالة الربط والجمع في: (س) dam: رباط، رابطة، صلة.

■ **ءتن *ȝtn*** 

«كان ءتن يمثّل أتون الشمس، ثم أُعتبر قرص الشمس المرئي تجسداً للإله رع، رفعه أخناتون إلى مرتبة الإله الأوحد، وفي الخمس سنوات الأولى من عهده كان يمثّل بشكل

1- التعريف الموجز بأسماء الألهة الذي يرد بين مزدوجتين، بعد كل اسم، يعود غالباً إلى كتاب "آلهة مصر العربية" لفهمي خشيم، و"معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة" لمانفرد لوركر.

2 - خشيم، 287.

بشري له رأس صقر، وبعد ذلك أصبح يمثل بقرص الشمس الذي تنتهي أشعته بأيدٍ تمسك علامة الحياة: عنخ».

يؤدي اسم «ءتن» في القراءة المقطعية باللغة السومرية معنى: شمس السماء.

(س) utu : شمس.

(س) an: سماء، ءَنْ (إله السماء السومري)؛ عالٍ؛ عَلا، صار عالياً.

وباسم أتون تألّه أمنحتب الرابع أخناتون وتسمّى أخناتون (**ءخنتن** ***ʾḫnʾtn***)، يتكوّن اسم أخناتون من المقاطع الجذرية السومرية التالية:

(س) aḫ : قوة. (+ n : أداة الإضافة في اللغة المصرية).

(س) tn ʾ : شمس السماء. أي: قوّة شمس السماء.

يؤوّله خشيم بعد مقاربات بقوة الشمس، أو روح الشمس، أو الحاكم بأمر الشمس.[1]

■ **ءزر ، ءسر** ***ʾsr*** ، ، ، (أوزيريس)

«إله الخصب والبعث والحياة الآخرة».[2]

نستطيع أن نقرأ اسمه المصري (ء.س.ر) في اللغة السومرية بصيغة a-si-ri ، وهي الأكدية *asiru* ، العربية *asīr*ʾ أسير، لأن أخاه «ست أسره بعد أن تحايل عليه ووضعه في صندوق محكم الإغلاق وألقى به في النيل»،[3] والأقرب إلى هذه الكلمات هي المصرية إسر

1- خشيم، 292.

2- تتبع د. علي فهمي خشيم هذه القراءات المختلفة، بدءا من 1750 أي قبل قراءة رموز الهيروغليفية بما يزيد عن سبعين عاماً، وهذه أبرزها: رأى جابلونسكي P. E Jablonsky أن اسم «ءس ر» استناداً إلى القبطية «ءُ شْ ءِرِ» os.iri هو: العامل كثيراً. وقرأ شارب S. Sharpe (1862) اسمه os.iri بمعنى: القاضي أو الحكم. وقال لوث F. J. Lauth (1868) أن اسمه هو «ءُسْ ءِرِ» ويعني: ابن ايزيس، أو ابن الأرض. وربطه ديفيريا T. Deveria (1872) بإله الأشوريين Assur . وكتبه بركش Brugsch «ءُسْ.رَعْ» وقال أنه يعني قوة الحدقة. أما بدج Budge فرأى أنه يعني: صانع عرشه. وقال أوريك بيتس O. Bbates أنه معبود ليبي الأصل، ويعني اسمه في اللغة الليبية القديمة «وسر» wsr بمعنى: القديم، العتيق. أما مرسر Mercer فقد عاد به إلى بلاد الرافدين وقال أن اسم «ءَس ر» هو أحد ألقاب الإله البابلي مردوخ. (انظر: خشيم، 315- 316)

3- خشيم، 314.

isr . وإذا كان الأسر دلالة عامة في أسطورة أوزيريس، فإن المقاطع الجذرية السومرية التي تكوّن الكلمة السومرية a-si-ri، تلخّص جزءاً مهماً من هذه الأسطورة:

(س) a : ماء، قناة (نهر).

(س) si : قوّة (عنف)، كذلك: أصبع (يد)، قرن، (منها: (س) si-sa: قَوّى، متّنَ).

(س) ri : رمى (إلى الأسفل)، طرح أرضاً، أبعدَ، ابتعد، وضعَ.

فالمعنى إجمالاً: [الذي] أبعده النهر بقوةٍ، أو: الذي جرّه النهر. كما في أسطورة صراعه مع أخيه ست. إن كلمة (س) a-sur-ra تعني: ماء الأعماق، كما أن (أك) *wašaru* تعني: غَرَقَ.

■ **ءست** ***ʾst*** (إيزيس)

« يعني اسم هذه الربّة الشهيرة عند بعض الباحثين الكرسي أو العرش، ويكتب بالعلامة التي تظهر على رأس إيزيس في النقوش».

إن تأويل اسم ايزيس (ء س ت) بالكرسي أو العرش يتفق تماماً مع السومرية «ءَشْتِ» (س) ašte : كرسي، عرش. يقول بدج في كتابه آلهة المصريين: «اسم ءست **ast** مثل اسم ءسر **aser** قاوم كل تفسير حتى الآن. وواضح من المشتقات المعتمدة على الجناس التي كان يعود إليها المصريون أنفسهم أنهم لم يعرفوا عن معنى اسمها أكثر مما نعرف، والاحتمال هو أن ءس **as** أو ءست **ast** اسم ليبي في الأصل، وأنه يجب أن يصنّف مع أسماء المعبودات الليبية الأخرى، أعني: نث، بست، وغيرهما. وهي التي كان يعبدها مصريو ما قبل الأسرات، والتي عُبّر عن أصوات أسمائها بالرموز الهيروغليفية بأقرب ما يمكن حين اقترض أهل البلد، أو اخترعوا الكتابة».[1] والآن لعلّ السومريّة تجعلنا نتجه شرق مصر، لا غربها، لتأثيل هذا الاسم الغريب، المختَلف حوله، أو لعلّها جغرافيا اللغة التي تجعل: «الشرق غرباً، والغرب شرقاً».

1. خشيم، 328.

■ **ءش** *ꜣš* (إله النار والرماد)

«معبود ليبي الأصل، ظهر على الألواح المصرية منذ الأسرة الثانية، أما في الأسرة الثانية والعشرين، فقد سيطرت عبادته خاصة في الواحات. قُرِنَ «ءش» بالمعبود «سث» (رب النار وإله الجحيم)، و«ءش» هو إله الرماد، ويعتبر أحد رموز الموت».

(س) izi : نار. (أك) *išātu* : أزيز، شياظ.

(س) ušuš : من صفات الأرض، ولكنها غير محدّدة، فالكلمة ترد لصقاً بذكر الأرض دون أن تتبين دلالتها. وللمقطع uš معان كثيرة، إلا أن الوحيدة ذات الصلة بالأرض هي: قصب ميت. ويمكن إحالتها إلى الرماد.

■ **ءكر** *ꜣkr* (رب الأرض)

«رب الأرض، يصوَّر بشريط من الأرض ينتهي من كلا طرفيه برأس بشري، أو رأس أسد».

يمكن مقاربة اسمه بالمقطعين:

(س) a : أب.

(س) kur ، (س) kir : أرض، العالم السفلي، بلد، جبل. أي: أب أو رب الأرض.

■ **ءمن** *ꜣmn* (أمون)

«يوصف بالخالق الأزلي، إله الخصوبة، تم توحيده مع إله الشمس في صورة: ءمن.رع».

(س) umun ، : رب، سيد، حاكم، كاهن. ومن معاني umun أيضاً: يلد (يهب الحياة)، دمٌ.

■ **ءنبو** *ꜣnpu* (أنوبيس)

«ربّ الأموات والتحنيط، مُثّل بإنسان له رأس ابن آوى، حرّف في اليونانية إلى أنوبيس، يكنّى: «سيّد الأرض الجوفاء»، أي المقبرة». وهذا تحديداً ما يعنيه اسمه في السومرية، فهو يتكون من مقطعين:

(س) en : سيّد، رب.

(س) pu : حفرة، تجويف، عُمق. (أك) *ḫuppu* : تجويف، كهف).

أي: رب الأعماق، سيد الأرض الجوفاء.

■ **ءنحرت** ***ʾnḥrt***  (أنوريس)

«أحد أرباب السماء في مصر العليا، وأحد حملة السماء، يذكر كتاب الموتى أنه حمل الإله رع على كتفيه، لُقّب «ءون.مت.ف»: أسطون، عِمَاد (أو عمود) أمَّه (= السماء)، يتكون إسمه من مقطعين: «ءِن» *in* و«ح ر ت» *ḥrt*».

المصرية إن *in* تكافئ السومرية ءن an بمعنى: سماء، أو السومرية un: ظهرَ، ارتفعَ، نشأ، نهضَ. (قا. (أك) *elu*).

(م) *ḥrt* : t علامة التأنيث في المصريّة. أما *ḥr* فإننا نقرؤها سومرياً ur حيث u تكافئ ḫu و ḥu (قا. (س) urin = (س) ḫurin = (م) ḥor = (ع) ḥur: طائر الحر).

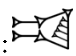
(م) ḥr = (س) uru: دعامة. فالمعنى إجمالاً في السومرية هو: عَمَدُ السّماء.

أما لقبه: «ءون.مت.ف». فيتكون من «ءون»: أسطون، ومن «مت»: أُمّ، وهي (س) amma  . (أك) *ummu* ، وأخيراً فإن «التاء للتأنيث، والفاء ضمير المفرد الغائب».[1] والمعنى اجمالاً في السومرية هو: أسطون أمّه (السماء). إي إن الاسم والكنية في المصرية القديمة يكافئان السومرية تماماً.

■ **ءون** ***ʾwn***  (أسطون، عمود)

«يعني اسمه: الأسطون (العمود). وهو من آثار عبادة الذكوريّة القديمة في هليوبوليس، وكان يُرفع بطقوس بالغة التوقير ويوضع رأس ثور عادةً في قمّته، ولصلته بالمسلّة صار رمزاً للقمر، كما أطلق اسمه على أوزيريس بصفته إلهاً للقمر».

(س) un  : علا، نهض، صار عالياً.

(س) unu  : معبد، الجزء الأقدس من المعبد. عرش. (قا. (م) *wnw* : مدينة هليوبوليس). (ع) الأوان *ʾawān* : عمودٌ. كل شيء عَمَدْتَ به شيئاً فهو إوان [عوْنٌ] له. نخلة عوان وعوانة: طويلة، عالية. (اللسان).

1- خشيم، 314.

■ **بء** ***B***ꜣ (نفس)

«في أقدم النصوص وُصف كل إله بأنه «بء». وتظهر رسوم المملكة الجديدة على المقابر وأوراق البردي هذه الـ«بء» في صورة طائر يرفرف فوق مومياءات الموتى، أو يقف على الأشجار المزروعة حول القبر، فالدلالة الأصلية هي الطيران، ويقرنها أرنولت بالآرامية تِبْعَ *tebʿa*، والسريانية بَعَ *baʿa*، العربية: تَبِعَ، بغَى».

(س) bu : طار، رفرف [بجناحيه]، تَبِعَ، لاحقَ. قا.

(م) pa : طارَ. Pau. قارن أيضاً بين العلامتين: (س) و(م) .

■ **بتح ، پتح** ***Ptḥ*** (پتاح، فتاح)

«معبود مدينة ممفيس.. كان يخلق عن طريق قلبه ولسانه، مشكّلاً الوجود بقوة كلمته، وكان «ب.ت.ح» يعتبر الإله العتيق الذي وحّد في شخصه وجود «نون» nun المظهر الرجولي، و«نونت» naunet المظهر الأنثوي».

يمكننا تتبع الكلمة مقطعيّاً في (س) ba : فتَحَ، وتُكتب أيضا bad. ومنها تحدّرت (أك) *petū*، الأقرب إلى (م) *ptḥ*. ومن ضمائمها ka-bad التي تعني: فتْح الفم، ويطابق صفةً منسوبة إلى بتح، وهي: «الفاتح... إيماءً إلى دوره في طقس ديني يدعى فتح الفم».[1] أي النطق أو الكلام، إشارة إلى قدرة بتح على الخلق بقوة الكلمة.

■ **بس** (القزم) ***Bs***

«قزم ذو وجه مكتنز عابس، ولحية مجعدة، وهو إله منزلي ارتبط بحماية النساء ورعاية الأطفال وإدارة البيت، كما ارتبط بالموسيقى والرقص وفرح الأهالي بالأعياد واستمتاعهم بالوقت».

(س) baza : قزمٌ.

1- خشيم، 341.

■ **بست** ***Bst*** ، **مءيو** ***M'iu*** (الهرّة)

«معبودة مدينة بوباستيس (تل البسطة)، وحيوانها المقدس هو الهر (مءو) الذي تنتسخ فيه روحها. وكانت تعتبر أماً للأسد miy الذي يلقب برب الذبح».

(س) peš : فأر، جرذ.[1] (انتقل المعنى بالتضاد إلى هر).

(ع) bas البَسّ: الهرّ، السّنّور.

أما (م) *m'iu* فهي (س) mu : أصدر صوتاً، والمعنى على غير تعيين ولكنه ينصرف إلى ماءَ أيضاً.

(ع) *muwā*' المواء: صوت الهرة.

(لنداء القطة في لهجتنا ما زلنا نقول: بِشْ بِشْ، ولزجرها: كِسْ، ولا بد أن لذلك صلة بعيدة بالسومرية: بِشْ peš: قط، وكِشِ kiši: فأر).

■ **بنبن** ***Bnbn*** (حجر)

«حجر مدينة هليوبوليس المقدّس باعتباره المكان الذي تجسّد عليه الإله الأزلي أمون».

مضاعف (م) ben: حجر. وبالرغم من أن هذه الكلمة مقطع واحد، فإن السومرية تحتفظ بمقطعين جذريين للدلالة عليها، وعلى فعل البناء، هما:

(س) ba : من أدوات البنّاء.

(س) na : na : حجر.

لقد عبَرَ المقطعان إلى الأكدية بمعنى الحجر المخصص للبناء، أو الذي يتخذ وزناً يقاس به: (أك) *abnu*، (ع) بَنَى: بناء، البنيّة (الكعبة).

■ **بنو** ***Bnu***

«الطائر المعروف باسم أبو قردان (مالك الحزين)، عُبد كتجلِّ لروح رع، يعني اسمه عند غاردنر: سطع، شعّ، أنار».

1- لنداء القطة في اللهجة الليبية يقولون: بِش بِش، ولزجرها يقولون: كِس، ولا بد أن لذلك صلة بعيدة بالسومرية: بِشْ peš و كِشِ kiši: فأر.

نجد اسم الطائر في السومرية (بإبدال شائع بين الراء والباء) على صيغة: بُرو buru ، وتكاد تعني الطيور إجمالاً، حيث تدلّ بُرو على الطيور الصغيرة مثل الدوريّ، وأسراب العصافير، كما تدلّ بُرو على أحد الطيور الأكبر، مثل الغراب، أو الطيور الجارحة، مثل العقاب والنسر.

أما الدلالات التي ترافق اسم «بنو» فنعثر عليها في المقطع السومري.

(س) bur (وكذلك bu): ضوء، توهّج، تألّق، وقد عبَرَت إلى الأكدية في شكل بانو *bānū*، كما عبّر الأكديون عن النور بكلمة *nurū* ، (ع) نورٌ.

■ جب *Gb* (إله الأرض)

«أب الآلهة، كان تجسيداً للأرض، صوّر وهو يحمل النباتات التي نمت على ظهره، كما نبع الماء منه أيضاً».

يمكننا مقاربة اسمه في مقطعين جذريين يجمعان صفتيه (ki-ab):

(س) ki : الأرض.

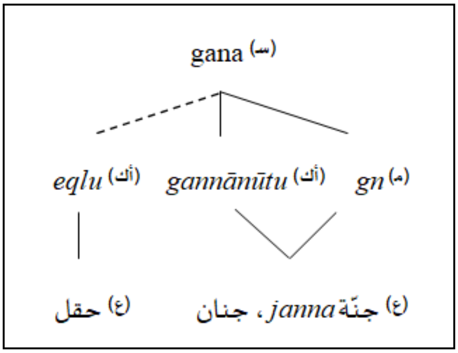
(س) ab : بحيرة (كذلك pa: ري، سقي، قناة).

ومع الاكتفاء بدلالة الأرض فإن (س) ki-ub : أحد أركان الأرض.

■ جن *Gn* (الجنّة)

«(1) حديقة تمثّل الأب السماوي الذي يتّخذه الملك. (2) بستان أمون الذي زرعته الملكة حتشبسوت. (3) بستان هيكل هليوبوليس الذي أهداه إليه رمسيس الثالث».

(س) gan ، gana : حقل، جزء من حقل، زرْع. (أك) *gannānūtu*. (ع) جنّة *janna*.



■ حب *Ḥp* (إله الفيضان)

«إله فيضان النيل، وكان المعتقد أنه يقطن كهفاً كان النيل يفيض منه».

يتكون اسمه من مقطعين جذريين يجمعان بين وفرة الماء وتجويف الكهف (ẖe-pu):

(س) ẖe: وفرة، كثرة؛ وافر، كثير.

(س) pu: ينبوع، بئر، حوض؛ عمْق.

أما اسم النيل في المصرية فهو *pyoro* أو *Phouro*،[1] وليس هذا إلا اسم الفرات في السومرية: bu-ra الذي تطوّر إلى buranun ، وتكونه المقاطع الجذرية التالية:

(س) bu: دفْقٌ، تدَفّق.

(س) ra: فيضان.

أما النهاية nun فهي بمعنى: عظيم، أي كأننا نقول حرفياً: بُرا العظيم، أو دفْق الفيضان العظيم، أو النيل العظيم، وعبرَ الاسم إلى الأكدية: *purati* ، ثم إلى العربية: فرات.

(ملاحظة: انتقل التعظيم الذي تؤديه nun إلى العربية في ما نعرفه بالتنوين، ويناظره التمييم في الأكدية، وهي ظاهرة حُمِلت في أحد وجوه تأويلها على معنى التحديد بالاستغناء عن التعريف، وكأن التنوين يتوسّطُ التنكير والتعريف، فإذا كان هذا المذهب صحيحاً لا يخالطه شيء من التعسف، فإن في التنوين تحدّر من معاني nun المميّزة للأسماء السومرية).

■ حر *Ḥr* (حورس)

«رب السماء، صورته: صقر بجناحين ممدودين، عيناه: الشمس والقمر».

(س) ẖurin = (أك) *urinnu* = (م) *ḥor* = (ع) *ḥur* : طائر الحر. (اللسان: الحُرُّ: الصّقر، وقيل: هو طائر نحوه، وليس به).

---

1. دوّن اسم النيل هذا إيراتوسثنيس القوريني (القرن الثالث ق.م.) ضمن ما دوّنه عن ملوك طيبة، وكان أمين مكتبة الإسكندرية في العصر البطلمي، ومن مجموع ما تركه من شذرات نقلها المؤرخون الإغريق واللاتين، ترجم و. ج. وادل قائمة الأسماء، وقام خشيم بمكافأتها باللغة العربية. انظر خشيم، 209، 216.

■ **حر.ءختي** ***Ḥr-aḫti***  (الأفق = بيت الشمس)

«رمز الكلمة المصرية «ءَخْتِ» كان جبلاً ذا قمّتين تغرب الشمس بينهما، وتترجم عادةً: أفق، ومن معانيها: مشرق الشمس. وهو موطن ربّ الشمس الذي يدعى: «حر.ءختي».

(م) *ḥr* (حر): المادة السابقة.

(م) ***aḫti*** (ءختي): الياء للنسبة، وقد تُرجمت ءخت *aḫt* بمعنى: مشرق الشمس أو أفق، هي (س) utu-e  : الشمس المشرقة. (لاحظ أننا نقرأ (س) u على شكل ḫu = ḥu) وتتكوّن من مقطعين جذريّن هما:

(س) utu  : الشمس، إله الشمس.

(س) e  : خرجَ، نهض، أنهض. أشرق. ومن معاني e  أيضاً: بيت، معبد. ذلك يعني: (1) بيت الشمس (الأفق). (2) شروق الشمس، تماماً كما في «ءخ.تي».

■ **حرشف** ***Ḥršp*** (إله الإخصاب، الإله الغامر)

«رب إخصاب بدائي في صورة كبش، ظهر في مدينة هيرا كيلو صورةً من صور ربّ الشمس، ثم جُعل في الأسرتين التاسعة والعشرة نداً للإله رع، وحصل على قرص الشمس يعلو رأسه. كان رأس الكبش رمزاً للعبادة والخشية المبجّلة».

يتكوّن الاسم من ثلاثة مقاطع: *ḥr + š + p* .

(م) *ḥr* : را. مادة حر. (م) *š* (أو *ša*) شَ: بحيرة. (س) sa: غَمَرَ (بالماء).

(م) p ف: ضمير المفرد الغائب.

وفي قراءة أخرى:

(س) ur: وافر، كثير، صار وافراً وكثيراً.

(س) sa : غمر (*p*: ضمير المفرد الغائب).

فالمعنى إجمالاً هو: [الإله] كثير الغمْر، [الغامر، الغمور].

■ **حض.ور** ***Ḥḍ-wr***  (القرد – الأبيض العظيم)

«في العصور القديمة كان ثمة قرد يدعى في المصريّة *Ḥḍ-wr* ومعناه: الأبيض العظيم، وكان

يمثّل الإله تحُت Tḥot في مدينة هرموبوليس (أشمون)».
يتكوَن الاسم من المقطعين: (م) *ḥḏ* (حض): أبيض، (م) *wr* (ور): عظيم.
وهما يكافئان المقطعين الجذريين:
(س) ḫad ، ḫada: أبيض. (ḫé: صار، أصبح + dág: لامع، متألق).
(س) uru : عظيم، قوي، أي الأبيض العظيم، تماماً كما في المصرية القديمة.
إن (م) *wr* تكافئ (س) *ur* وهي في معناها الأصلي: كلب. ولكنها استخدمت على سبيل الاستعارة بمعانٍ عدة، منها: ur-ur : ابن آوى، والتضعيف هنا من صيغ المبالغة والتوكيد اللفظي؛ ur-maḫ: أسد، وفيه معنى العظمة (maḫ: عظيم). أما القرد فهو (م) «قف» *qf* أو «قءف» *qꜣf*، وهي (س) ugubi بتعاقب الفاء والباء. (أك) *uqūpu*. (ك) *quf*.

■ حكء *Ḥkꜣ* (سحر)

«تترجم عادة إلى: سِحْر. وهناك معبودة ارتبطت بالتاج تدعى: ورت.حكءو، أي الساحرة العظيمة».
وفقاً لإمبر Ember وخشيم فإنها تكافيء العربية حكل. والحكل كلام لا يُفهم، كلام ملتبس ومشْكَلٌ. ويمكننا مقاربتها بالسومرية:
(س) akkil : طقوس النواح، العويل، شعائر رثاء الموتى. (أك) *ikkillu*.

■ حو *Ḥw* (أبو الهول)

«أبو الهول (سفنكس) كائن له جسم حيوان (أسد) ورأس إنسان، كان يقصد به أن يكون حارس الأموات ومدافنهم، ثم جعله المصريون القدامى مأوى لروح رب الشمس، تسكنه لتحمي موتاهم، ويُترجم اسمه، حسب بدج، بمعنى القوة أو الحماية».
(س) hu-wawa : حُوَوَ، وحش غابة الأرز في الأساطير السومرية.

■ خبر ، خپر *Ḫpr* (الجعل)

«الجُعل أو الجعران المعبود، الذي وُجِد من نفسه. اعتبر في القديم مظهراً من مظاهر

الإله ء ت م ، ثم سوي بينه وبين رع، بالربط بين كرة الروث التي يدحرجها الجعران وبين قرص الشمس، قاربه إمبر من العربية خلف (ل← ر، ف ↔ ر» لصلته بالبعث وتعاقب الوجود، وفي قراءة أخرى هو: الوليد».

(س) ḫibira (تُقرأ خِبِرَ): ابن، وليد.(1)

أما في مقاربة اسمه باعتبار لونه وكرة الروث التي يدحرجها فإن المقطع الجذري (س) ḫab يعني: نتِن، ذو رائحة كريهة؛(2) تلوّث، تبقّع، اسودّ، صار معتماً. (أك) *ḫappu*.

■ **خبس.تء *Ḫb.st*ꜣ** (حرث الأرض)

«مهرجان سنوي اشتهرت به مدينة أهناسيا في بداية موسم الحرث بعد موسم الفيضان. يترجم الاسم: حرث الأرض».

يتكون الاسم من كلمتين: (م) خبس *ḫbs*: حرث + تء *t*ꜣ: أرض، وهما يكافئان:

(س) aspin: حَرَثَ. وهي من الكلمات العتيقة، وتعتمد هذه المقاربة على قاعدة تحول (س) a إلى (م) + (أك) + (ع) ḫa و ha . (ع) بآسنة: محراث.

(س) ta : هيئة، طبيعة الشيء. قا. (ع) طاءة، طيّة: أرض، طَويّة.

■ **خت *Ḫt***

لقب ثلاثة من ملوك الأسرتين التاسعة والعاشرة (أواخر الألف الثالثة ق.م)، وهو كذلك لقب كبير حجّاب الملك. الأصل البعيد للكلمة (حسب معجم بدج): خشب، غصن، عصا، عكّاز، صولجان. ويبدو أنها تطوّرت عن (م) خء ḫa التي تفيد أصلاً معنى: نبْت.

إن (م) *ḫt* : حربة، تكافيء (س) ḫud : رأس سهم من البرونز. ((س) ḫatum : كلّ ما هو مصنوع من البرونز، (ع) خاتم). أما (م) *ḫa*: نبْت، التي تطورت عنها الكلمة، فهي

1- الأكدية *ḫabbiru* : كبد، وعلى الكناية هي: ابن، تماماً كما نقول في العربية: فلذة كبدي.

2- في اللهجة الليبية يُسمّى الجُعل: (بو) دْرِنّه، وقد أحالها خشيم إلى الفصحى: دَرَن: وسخ، قذْر، وهي كذلك السومرية: دُرُنَ duruna و دُرُنْ durun: مخرج الثفل.

كذلك (س) ḫa : نبْت، خضار، وهي (أك) *ḫattu* : عصا، صولجان، وقد تحدّرت منها (ع) الخَتُّ : الطعن بالرماح، الخطّيّ: الرمح المنسوب إلى الخط (بلد باليمامة)، ويلمح القارىء هذا التركّب الدلالي الذي بدأ بالنّبْت ثم العصا والرمح (لأن الرماح اتّخذت من أغصان الشجر والنبات)، ثم البرونز لأنه استخدم لصنع الرماح، ثم الصولجان الذي صار رمزاً للملك والحكم.

■ **خزر *Ḫzr* ، *Ḫjr*** (خنزير)

اعتقد المصريون القدماء أن الخنزير حيوان قذر ورجس ومنكر، وربطوا بينه وبين إله الشر ست، فكانوا لا يأكلونه إلا في مناسبات دينية قليلة.

(س) zeḫ : خنّوص (خنزير صغير). (أك) *ḫumsīrū* : خنزير.[1] (ع) خنزير (الثلاثي: خزر، والأصل فيها كما يبدو ثنائي: ḫz). إلا أن مقابلة الكلمتين: (أك) *ḫumsīrū* و(ع) *ḫanzīr* تظل أقرب لفظاً إلى (س) ḫenzer : منبوذ (اجتماعياً)، طفل صغير، [شخص] متصابٍ، ضعيفٌ.

■ **خنسو *Ḫnsu*** (رب القمر)

ينسب إلى مدينة طيبة، ونجد اسمه في السومرية: (س) enzu : رب القمر، وقد صار ربّ القمر الأكدي: *sin* سِنْ، ورمزه الثور، كما عبده العرب القدامى، فأطلق عليه المعينيون اسم: ود، والسبئيون اسم: ءلقه، والقتبانيون اسم: عم. أما الحضرميون فحافظوا على اسمه الأكدي: سن. أما العربية «سِنْ»، فانصرفت إلى مرور الوقت أو العمر (االسنّ)، والوقت (سنة، سنين)، والنور (سنا)، كما أن سِن ترد أيضاً بمعنى: الثور الوحشي، رمز رب القمر.

1- ثمة كلمة سومرية أخرى للدلالة على معنى الخنزير: شَخْ šaḫ ، وهي الأكدية شخو *šaḫū*.

■ **خنم** *Ḫnm* (الإله الكبش)

عُبد هذا الربّ في صورة الكبش في الفترة المبكرة من المملكة الحديثة، وكان يصور آنذاك رجلاً برأس كبش.

(س) ganam : نعجة، غنم (خ ← گ). كما إن (س) ḫabum تعني نوعاً محدداً من الأغنام يقتنى لجودة صوفه. (ب ← ن).

■ **دب** ***Db*** (فرس النهر)

كان الفرعون يذبح فرس النهر متمثلاً حورس وهو يذبح إله الشر ست، كما كان فرس النهر يعتبر رمزاً لخصوبة الأنثى في الربة تء.ورت.

(س) dab : دبَّ، تجوَّلَ، التفَّ، دَارَ.

(س) dub : دَفَعَ، سَحَقَ، نَزَلَ، أنزلَ.

(س) dib : عَبَرَ. (أك) *dabū*: فرس النهر. وفيها جرى تخصيص الأفعال السابقة لهذا الحيوان. وتقابل الأخيرة بالسومرية damšaḫ: بمعنى: فرس النهر، تمساح، كما أطلقت أيضاً على الدُّب. وتتكوّن من جذرين مقطعيين (س) dam : قرين، رفيق + šaḫ : خنزير، سمكة. كما تقابل أيضاً بكلمة dimšaḫ بالمعنى نفسه، والمقطع الأول dim فيها يعني: استبدلَ، عوَّض. وفي الحالتين كأن كلاً من التمساح أو فرس النهر يجمع شيئاً من خلقة الخنازير وطبائع الأسماك في السباحة (هذه التناظرات البلاغية مبحث دقيق لم يولَ ما يستحق من اهتمام حتى الآن). أما العربية «دب» بمعناها السومري الأصلي أي «دَبَّ» فلا شكّ أنها تطوّرت إلى: دابةٌ، دُبٌّ، دبيبٌ،.. الخ.

■ **دوءت** ***Dw***ꜣ***t*** (صلاة، دعاء، صلاة الصباح)

يقول بدج: إن معنى دوءت صعب التفسير، إذ تعني عالم أوزيريس الآخروي، وهي مكان «غير مرئي» فيها مهاوي الظلمة وحفر النار وكل صور العذاب. ويترجم غاردنر هذه الكلمة (دوء *dw*ꜣ) إلى صباح وصلاة [صلاة الصباح]، وفي معجم فولكنر: فإن دوء *dw*ꜣ : نهض مبكراً. دوءو *dw*ꜣ*w* : فجر، صباح. دوءي.ت *dw*ꜣ*yt* : صباح. دوءت *dw*ꜣ*t* : العالم السفلي. دوء *dw*ꜣ : عَبَدَ، مَجّدَ. دوؤت *dw*ꜣ*t* : عبادة.[1]

إن الصلة بين الفجر والصباح والجحيم وجميعها في جذر *dw* (م) تجتمع في (س) ud : شمس، نهار، حرارة، صيف، حُمّى، شيطان العاصفة. ومن هذه الكلمة:

(س) ud-šu : أظلم، صار مظلماً معتماً.

(س) ud-šu-a : غروب الشمس، الغرب، صفة العالم السفلي.

■ **رشبو** ***Ršpu*** (إله الحرب)

معبود كنعاني كان إلهاً للحرب والرعد، صُوّر حاملاً فأساً وترساً.

يمكننا قراءة اسم هذا الإله في مقطعين جذريين سومريين:

(س) rig : سلاح، عصا (g ⟵ š).

(س) ba : قاطع، باتر.

والمعنى إجمالاً هو السلاح الباتر، الذي قد يكون فأساً أو نوعاً من الفؤوس.

(أك) رَشْبُ *rašbu* : مخيف. *rašbatu* : إخافة، ترهيب؛ توقير.

(ع) رَجَبَ *rajaba* : فَزَعَ، هابَ، وقَّرَ. (ع) رَجَفَ *rajfa*: اضطرب جزعاً.

■ **رع** ***Rʿ***

كان اسم رع يعني في المصرية القديمة: **الشمس**. أي الجرم السماوي ذاته. وفي أساطير الخلق المصرية **بكى** الإله رع فخلق البشر من **دموعه**.

حرف «ʿ» هو لفظنا لنقحرة السومرية a ، ومن اجتماعه مع حرف «ر» تفيد المقاطع الجذرية السومرية التالية معاني: شمس، بكاء، دموع، كما ترد في وصف الإله رع.

(س) ra : سَطَعَ، أَضَاءَ، لمعَ، صَارَ صافياً واضحاً. وقد كتبت بنفس العلامة المسمارية الدالة على ud : شمس.

(س) ar : مَجّدَ، سَبَّحَ، ابتهل.

(س) er ، ir-a : دموع، نحيب، صلاة.

1- خشيم، 423 -414.

■ **سءت** ***Sꜣt*** (إوزة)

كانت الوزة أكثر القرابين شعبيةً في مصر، مجسدة لإله الشر: ست. وترمز صورة الوزة في الهيروغليفة إلى صوتين هما: «س s» و «ز z». أما حرف التاء في آخرها فهو علامة التأنيث.

(س) uz : وزة، بطة برية. (أك) *ūsu*.

■ **سبء** ***Spꜣ*** (الأفعى، الحريش)

الإله الأفعى، عُبد في عين شمس، دُعي تعويذةً ضد الحيوانات الضارة، وألحقت عبادته بالمقابر.

(س) شب šab : عضَّ، شقَّ، تسلَّخ، حفرَ، حفرَ أخدوداً، أخذ شكل الأخدود، صار ليناً، اختفى.

■ **سبك** ***Sbk*** (الإله التمساح)

كان سبك ربا من أرباب الماء، ويعني اسمه: التمساح، وقد ذهب كوهن وإمبير إلى أن كلمة سبك المصرية تكافئ العربية: سمك.

(س) سُمَش sumaš : سمك. (ش ← ك)، (م ← ب). (أك) *sumāsu*.

أما كلمة «تمساح» فإنها تكافئ (س) dimšaḫ . را. (م) «دب» أعلاه.

■ **ست** ***St*** ، **سد** ***Sd*** ، ، (إله الشر، إله الجنوب)

كان ست معبوداً مقدساً، ثم تحول (بعد عصر الهكسوس) إلى إله الشر والظلام والنار والطوفان والريح الحرة والصحراء، يقول بدج بأنه من العسير تحديد اسمه، وذهب إلى معارضته باسم حورس (حر) وبذا يعني: الأسفل، وهو إله الجنوب. ورد اسمه بصيغ مختلفة: «ست» *st* ، «سد» *sd* ، «ستش» *stš* «ستح» *stḥ*.

(س) سُدْ sud : نأى، صار بعيداً. أرض نائية.

(م) ستي *sty* : الجنوب.

(أك) شتو *šutū* : الجنوب.

■ **سخت.ءِءَرو** . ***Sḫt.ꜣꜣru*** (حقل القصب)

حقل الغاب (البوص)، يتكون اسمه من «سخت» وهي مؤنث «سخ» بمعنى حقل، و«ءِءَرو» بمعنى غاب (قصب، بوص)، مفردها «يءر».

(س) sug : ريف، بَرَاز الأرض وانفتاحها.

(س) uru ، iru : بذَرَ، زَرَعَ.

■ **سدء.خمو** . ***Sdꜣ.ḫmu*** (الخفاش)

اسم الخفاش، مركّب من كلمتين: سدء *sd’* : وتفيد السدّ والحجب والغلق. خمو *ḫmu*: وتفيد الجهل وعدم المعرفة.[1]

إن سدء.خمو المصرية في قراءتنا ليست سوى «طير الكهف» السومرية. وهي تتكون من مقطعين جذريين:

(س) sidu(g) : كهف، تجويف في الصخور، وادٍ. (g ← ꜣ).

(س) ḫamun : طائر. وتُكتب دائماً متبوعةً بمحدد الطيور .

إلا أن (س) sud و (س) sudda أيضاً تعنيان: طير، أما (س) sudin فهي تحديداً: خفاش. وهي كذلك: su-te-en ، التي ستتحول إلى (أك) *suttinnu* بالمعنى نفسه، ولا تُكتب su-te-en بإضافة محدّد الطيور كما في بقية الكلمات الدالة على أسماء الطيور لأن الخفاش لبون كالحيوانات لا كالطيور. ونلاحظ أن (س) sidu(g) تكتب بالعلامة ḫab التي تعني: أعتمَ، أظلم. وهي (أك) *ḫappu* ويمكن مقاربتها بالعربية خَفَى *ḫafa*، إلا أنها كما يبدو أنتجت أيضاً مثلثات الثنائي خف، ومنها: خفدد: خفاش، خفر: تسوير، منع، حجب، خفش: ضعف البصر، خفاش.

1- تفيد المصرية «سدء» في تأويل خشيم معنى الحجب والختم والكنز والخزن، وبهذا المعنى قاربها من العربية سدَّ (ومثلثاتها: سدر، سدف، سدل، سدم، سدن). كما قابلها بالسدّ: ذهاب البصر. السّدود: العيون المفتوحة ولا تبصر بصراً قوياً، كما هو الأمر في الخفاش.

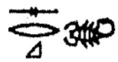
■ **سرخ *Srḫ*** 

إطار مستطيل قائم الزوايا يُكتب فيه اسم الملك. كما يدلّ على واجهة القصر.

(س) sar : كَتَب. ومن كلمات هذا المقطع الجذري: mu-sar-ra. التي عبرتْ أصلاً عن الكتابة بالنقش، ثم انتقلت دلالاتها لتعني اسم «مصر». ويعبر بالعلامة السابقة نفسها عن معنى حديقة لتربيعها وإحاطتها.

أما معنى «واجهة القصر» في كلمة (م) *saraḫ* فإننا نجدها في المقطع الجذري:

(س) šar : حسّنَ، أكمل، جعله رائعاً، أبهر النظر، أظهره بمظهر حسن. أي: زخرف. وزخرفة البناء هي: šaraḫum. ولعلّ العربية «صَرْحٌ» تعود إلى هذا المعنى، وإن انصرفت لاحقاً إلى عظمة البناء وعلوه وضخامته، إلا أننا نجد المعنيين منصوصاً عليهما في القرآن. ففي المعنى الأول (الزخرفة وإبهار النظر): «قيل لها ادخلي الصرح، فلما رأته حسبته لجّة وكشفت عن ساقها، قال إنه صرح ممرّد من قوارير» (النمل: 44). وفي المعنى الثاني (الضخامة والعلو): «اجعل لي صرحاً لعلّي أطَّلِعُ إلى إله موسى» (القصص: 38).

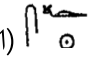
■ **سرقت *Srqt***  (العقرب)

إحدى الربات الأربع حاميات التوابيت وجرار الأحشاء المعلقة، كان رمزها العقرب وإليه يُترجم اسمها.

يتكون هذا الاسم من (م) سرق *srq* بالإضافة إلى تاء التأنيث. وهو ما يعبر عنه المقطع الجذري:

(س) زُرَءْ zura  : لدغ، عضّ. (س، ق ← ز، ء). و (س) zuraḫ بالمعنى نفسه.

(ع) عقر *ʿqr* : عقرب. إلا أن «عقرب» بلفظها الكامل هي أقرب إلى (س) گرتب girtab، بالمعنى نفسه، وتتكون من مقطعين، ĝir بمعنى: عقرب أيضاً، كما تعني: شوكة. وtab بمعنى: لسعَ، لدغ، لسعة، وخزة.

■ **سف *Sf***  (الأمس)

من الكلمات التي يقولها الإنسان يوم البعث: أنا الأمس (سف *sf*) وأنا أُعرف باليوم (دوء *dwꜣ*).

(س) سَبْ sab : مَضَى، سَلَفَ. (ع) سلف (لا وجو لحرف اللام في الهيروغليفية).[1]

أما (م) *dwꜣ* فيكافئها (س) ءُدْ ud : يوم، شمس، ضوء الشمس.[2]

■ **سكر** ***Skr*** (حجر الإله، إله الحجر)

«كان «سكر» يُعبَد في منف، وكانت العادة أن يُجرّ **حجرٌ** في يوم عيده عبر الحقول، وكان الحجر رمز عبادته، ثم صار أحد آلهة الموتى لقرب مركز عبادته من المقابر. لقبه: الذي فوق رماله».[3]

(م) سَكَرْ *sakar* : حجر، رمل.. تكافئ (س) سَخَرْ saḫar : أرض، رمل، تراب، غبار. وهي تتكون من مقطعين جذريين: sa بنّي اللون، محمرّ، وḫara : مسحوق. كما نجد معنى الأرض مجرّداً في كلمة (س) زِكُرَ zikura . وهاتان الكلمان تكافئان (أك) شَخَرُّ *šaḫaru* : أرض حجرية، (ع) صَحَر *saḥar*: غبار أحمر، والصحراء: البريّة.

تُرجم لقبه *sꜣgr* بالذي فوق رماله، مقتعد الرمل، ويمكننا تأثيل هذا اللقب في مقطعين سومريين:

(س) se ، ze : وهي تفيد التوطّن والحياة.

(س) kur : الأرض.

أي: الذي توطّن الأرض، مقابلَ رع الذي في السماء.

وتعرف مقبرة منف التي كانت موطن عبادة «سكر» بما يسمّى اليوم بالسقّارة، والسقارات المصرية التي شهدت كمالها في الأهرامات الكبرى، مثل الزقورات الرافدينية التي اكتملت أيضاً في نماذج معمارية فريدة مثل معبد ءِ.ءَنَّا والبرج المعروف باسم برج بابل، كانت في بداياتها أبنية متدرّجة إلى الأعلى، أعظمها هو أوسعها قاعدةً وأعلاها قمةً، والأصل اللغوي لتسميتها هو السومرية zigara التي تعني: السماء.

1- انظر: خشيم، 459.

2- يقابلها د. خشيم (459) بالعربية «ضوء».

3- خشيم، 460.

■ **سمت.تءوي *Smt.tꜣwy*** (مهرجان التوحيد)

مهرجان ديني كبير كان يحتفل فيه بتوحيد شطري مصر على يد مينا. يعني الاسم حرفياً: ضمّ الأرضيْن، توحيد القطرين، المصرين، الشمال والجنوب.

(1) (م) سمت *smt* : توحيد، جمْع. وهي تكافئ:

(س) situm : توازن، تعادلُ (مقدارين ثابتين).

(أك) *šitum* : توازن، تعادل.

(ع) سطم *sṭm* ، السّطُمّة: معظم ومجتمع كل شيء. (ع) سمط *smṭ* ، السماط: الصف، الجانب.

(2) (م) تءوي *tꜣwy* مثنّى *ta* (*tꜣ*) : أرض، بلاد، قطر.

(س) da : ناحية، جانب، جهة. (قارن (س) ta : طبيعة).

(ع) طيّة: ناحية، جهة، وطن. طوى البلاك طيّاً: قطعها بلداً عن بلد.

المعنى في تأثيله السومري: تعادُل الجانبين، توازن الطبيعتين. وفي تأثيله العربي: جَمْع الوطنين.

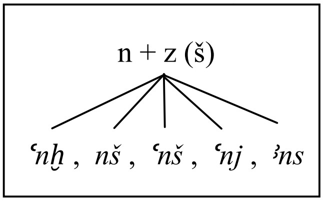
■ **عنخ *ꜥnḫ*** (الحياة)

«يشير رمزها الهيروغليفي إلى الوجود المقدس الأزلي الأبدي، وعندما يمسك الإله علامة عنخ أمام أنف الملك فإنه يعطيه نفحة الحياة. لكن المعنى الأصلي يظل غامضاً».

(س) an-ki : الحياة، الكون. وتتكون من المقطعين الجذريين: an السماء + ki الأرض.

إن (م) *ꜥnḫ* تجمع الهواء والماء، و(س) anki تجمع السماء (الهواء) والأرض، وأعتقد أن الأصل في وظيفة هذه العلامة في النقوش الهيروغليفية هو قيام الإله بمنح الملك سلطته على السماء والأرض، ومن الجدير بالإشارة أن المعنى الحرفي للمقطعين الجذريين: (س) an-ḫe أنخ، أو عنخ، هو: كن عالياً، كن كالسماء، كُن [أنت] الإله. وعلامة ☥ المصرية شبيهة بعلامة التي تظهر في الرسوم الرافدينية ويقوم إله الشمس ءُتُو (شَمَش) وهو رب العدل والنظام، بتقديمها إلى الملك.

ومن معاني عنخ (م) *ꜥnḫ* أيضاً: رجل، إنسان؛ وهي تقابل (أك) *anšu* ءَنْشُ، (ع) أنس، وكذلك (ع) عنج بمعنى: رجل.



وكما يبدو فإن الفونيم المؤسس لهذه الكلمات هو حرف النون (ن)، خاصة أن ما يرد بعده قد تعاقب فيه الإبدال بين الخاء والشين والسين والجيم، ولحرف النون صلة بالحياة والكينونة في السومرية، فالمقطع الجذري na يعني: رجل، إنسان. ومنه تتكون كلمة na-me : رجل ما، شخص ما. أما المقطع الجذري nu فيعني: الخالق، المنجب، واهب الحياة، الأنسان. (قارن كذلك ni : نفس). إلا أننا نجد أيضاً أن (س) za تعني كذلك: رجل، إنسان. وكمثل اعتمال النون n في الكلمات السابقة، نجد أن الزاي z تكرّر بمعنى الحياة، وهو ما تعنيه تماماً (س) zi زِ، ولها صيغتان قريبتان: ši شِ، ši-i شي.

ومن معاني عنخ (م) *ʿnḫ* أيضاً: مرآة. وهي تكافيء: (س) anzaḫ : وقد قرئت هذه العلامات على أنها «نوع من الزجاج» ولا يشي ذلك إلا بمعنى المرآة.[1] (أك) *anzaḫu*، (ع) عِناسٌ: مرآة، ج. عُنُسٌ.[2]

■ نتر *Ntr* (إله)

يتكوّن هذا الاسم، وعلامته الهيروغليفية فأسٌ حجرية ، من مقطعين:

(س) nu : لا، لم، ليس.

(س) tar : تجزّأ، انقسم، انتثر، أو tur : صغر، صار صغيراً، نقصَ، ضعفَ؛ طفلٌ، ولد.

1- لقد صُرف أحد معاني (س) zabar إلى نوع من المرايا المعدنيّة، ولكن المعنى الأصلي هو البرونز، وهي (أك) *sipparu* ، (ع) زُبَر *zubar* ، كما ترد في سورة الكهف، أما كلمة (س) mušalum بمعنى مرآة، (أك) *mušalu* ، فإنها تكافيء العربية ʿ*musalma* مصلمع، أي القطعة الملساء، من: صَلمعَ الشّيءَ: ملَّسَهُ.

2- الحياة (م) ʿ*anḫ* تجمع الهواء والماء (خشيم، 479)، الكون anki يجمع السماء (الهواء) والأرض؛ مؤنث (م) ʿ*anḫ* هو (م) ʿ*anḫt* ويعني معزى (عنْز (ع) ʿanz)، وهي في السومرية (س) uz وzeḫ ، ولكن الكلمة السومرية (س) an-za تعود بنا إلى المعنى الأصلي، فهي تعني: تخوم السماء.

ويمكننا قراءة ضميمتين سومريتين من اجتماع هذه المقاطع: نُتَرْ nu-tar ، نُتُرْ nu-tur. ليكون المعنى: الذي لا يتجزأ (الواحد، الأحد)، الذي لا يتبعثر (الفرد، الصّمد)، الذي لا ولد له. (لم يلد)، الذي لم يكن طفلاً (لم يولد).

ملاحظة ختامية:

إن الكثير من أسماء سجلات اللاهوت المصري القديم من آلهة ومعبودات ومقدسات وألفاظ كهانةٍ وعبادة، تستجيب لهذا التطبيق، ويمكن تأثيلها باستخدام المقاطع الجذرية السومرية، بل أزعم أنها جميعاً تقبل ذلك على مبدأ تفكيكها والعودة بها إلى ما يكافؤها من مقاطع جذرية، وهي وحدات مؤسّسة نجدها، مفردةً ومثنّاةً، في بقية اللغات الأفروآسيوية، بعد أن توطّنت هذه المقاطع هذه اللغات في هيئة طبقةٍ تحتية لا يمكن الرجوع بفونيماتها الدّالة إلى ما هو أدنى، لأن هذه الفونيمات أصوات مجرَّدة لا تظهر إلا بإعمال الحركات في نهاياتها، ولا يمكن بحث نشأة الكلام بأدنى من ذلك، إذ لم يتبق إلا حكايات الأصوات، كما سماها النّحاة العرب، أو محاكاة أصوات الطبيعة، كما يسميها اللسانيون المعاصرون، وهذه الفونيمات واحدة أو تكاد في جميع لغات العالم، فما هي إلا نواة الكلام، أو هي الحمض النووي المورّث (DNA) في بنية اللغات لا يمكن الحفر إلى أبعد من ذلك.

إن البيئة الحضارية (الثقافية واللغوية والإجتماعية والمعتقديّة) التي تجمع أقاليم الكيان الأفروآسيوي قد اشتركت وتشاركت، تأثرت وتآثرت، اقترضت وتقارضت: لغاتها وثقافاتها وعاداتها وآلهتها، ثم أن هذه التفاعلات - على تباينها - قد تجمّعت، عندما أصبح الزمن تاريخاً، فتكاملت في العربيّة الفصحى لغةً، وهي لغة جرّدت لغات أسلافها فاحتوتها واعتوتها، ولعلّها لهذا السبب تبدو كما لو كانت الأكثر اكتنازاً وتضخّماً بين جميع لغات العالم، أما بظهور الإسلام، فلا غرو أن نجد المسلمين يعدّون عشرات الصفات يلقّبون بها الله وهي صفات آلهة أسلافهم (نتر، دِنگر، إلُ)، جُمعت فجُرّدت وجُعلت في خالق واحد.

إن مصر سومرية، وجزيرة العرب كذلك، وجزيرة العرب مصرية، وسومر كذلك، وسومر عربية، ومصر كذلك. ليس لأحد هذه الأجزاء أن يستقل بوصف يعزله عن محيطه التاريخي والثقافي واللغوي. لقد تغيرت الآلهة، لكن اللسان الذي سبّح لها بقي خالداً، ومازالت أمامه آبادٌ من الأعمار يتجدّد فيها دون أن يَمَّحي ذلك الأصل السومريّ الذي نشأ عنه، وكَمَنَ في عمقه.

الكتابة المسمارية

نشأتها وتطوّرها وجغرافيا انتشارها

نائل حنون(*)

تعد حضارة وادي الرافدين القديمة الأولى من بين الحضارات الأصلية القديمة التي توصلت إلى ابتكار الكتابة بإمكانياتها الذاتية. وكان ذلك في نحو 3200 قبل الميلاد، أي قبل أكثر من 5200 سنة من الوقت الحاضر. والكتابة هي الحد الفاصل بين عصور ما قبل التاريخ، التي استغرقت مئات الآلاف من السنين من عمر البشرية على الأرض، والعصور التاريخية التي لا تشمل سوى خمسة آلاف سنة الأخيرة من عمرها. وللمقارنة فيما بين المرحلتين من عمر البشرية يفترض علماء الحضارات أنه إذا كان خمسة آلاف جيلاً من البشر عاشوا في عصور ما قبل التاريخ، فإن عدد الأجيال التي عاشت في العصور التاريخية لا يتجاوز خمسين جيلاً. وكان ما شهدته البشرية من تطور في العصور التاريخية (الخمسة آلاف سنة الأخيرة، من ابتكار الكتابة إلى اليوم) يمثل أضعاف ما شهدته في مئات آلاف السنين من عصور ما قبل التاريخ.

لقد سرّع ابتكار الكتابة تطور البشرية حتى وصولها إلى عصرنا الذي نعيشه الآن؛ ذلك أن الكتابة تحفظ الذاكرة الإنسانية وتنقلها عبر الزمان والمكان، وبعد ابتكارها لم تعد تجربة الجيل وخبرته تموت بموته، إنما تنتقل إلى الأجيال اللاحقة لتضيف عليها وتطورها. وبذلك ازداد إيقاع خطى التحضر سرعة بتراكم الخبرات والمعارف والمهارات.

(*) د. نائل حنون، أستاذ بجامعة نزوى، وعضو مركز الخليل بن أحمد الفراهيدي للدراسات العربية والإنسانية.

الطين والشكل المسماري للكتابة

ورافق ابتكار الكتابة اختيار عبقري للطين مادة للألواح الكتابية، فالطين متوافر في كل مكان ويسهل الحصول عليه في كل وقت، كما أنه غير قابل للاندثار عبر آلاف السنين بعد جفافه أو شويه بالنار، وبهذا يختلف عن مواد الكتابة الأخرى، مثل: الرقوق أو لفافات البردي. وقد كانت علامات الكتابة تنقش على لوح الطين حين يكون طرياً، ثم يترك ليجف وينمُ تداوله وحفظه. أما القلم (أو المرقام) فكان يصنع من القصب أو الخشب، وأحياناً من المعدن. وحين تنفذ ضربات القلم على لوح الطين الطري؛ لرسم العلامات الكتابية المتألفة من خطوط مستقيمة عدة، كان الكاتب يضطر إلى أن يميل القلم على الجهة اليمنى، لأنه يمسك اللوح الطيني بيده اليسرى، ليقتلعه من الطين، وهذا ما أدى إلى أن يكون لكل خط أو ضربة قلم، رأس مثلث عند أحد طرفيه مما يعطيه شكل المسمار. ومن هنا أطلق العلماء المحدثون تسمية «الكتابة المسمارية» على الكتابة الأولى في تاريخ البشرية.

كانت طريقة الكتابة أن رقيم الطين (لوح الكتابة) يكتب على الوجه ويكمل على القفا. وإذا كان اللوح كبيراً ومعداً لنصوص طويلة يقسم وجه اللوح بخطوط عمودية إلى «أعمدة» (مشابهة لأعمدة الصحف في يومنا هذا)، وتكتب الأسطر في الأعمدة واحداً بعد الآخر من اليسار إلى اليمين. وبعد ملئ أعمدة وجه اللوح يقلب بحركة شاقولية لتتواصل كتابة النص في أعمدة القفا ولكن البداية تكون من العمود الأيمن وتنتهي بالعمود الذي على اليسار. وكان عدد الأعمدة يختلف من نص إلى آخر بحسب حجم اللوح وطول النص. وقد بلغ عدد الأعمدة على أحد الألواح ثمانية وعشرين عموداً، أربعة عشر منها على الوجه ومثلها على القفا.



مجموعة رقم طينية تحمل نصوصاً مسمارية يعود تاريخها إلى نحو 3800 سنة قبل الوقت الحاضر، استخرجها كاتب المقال في أثناء التنقيب الأثري الذي قام به في تل السيب (موقع مدينة ميتران القديمة).

وجه اللوح أ



اللوح الطيني الذي يحمل النص المسماري ثنائي اللغة للملك سرجون في العمودين الخامس (سومري) والسادس (أكدي)، مع نصوص أربعة ملوك آخرين جمعها كاتب قديم بعد سقوط سلالة أكد. تعرض اللوح للتهشم، وتبدو في الصورة جميع كسره المكتشفة. قام كاتب المقال بترجمة نصوص هذا اللوح كاملة في كتابه "نصوص مسمارية تاريخية وأدبية"، (بيروت، 2015م).

وتجدر الإشارة إلى أن نصوصاً ملكية لأربعة ملوك قدماء من الألف الثالث قبل الميلاد قد استنسخت على هذا اللوح. وأحد هؤلاء الملوك كان سرجون ملك أكد (حكم في نحو 2340 – 2284 قبل الميلاد)، الذي كتب نصه باللغتين السومرية والأكدية، عموداً بالسومرية يتبعه عمود بالأكدية وكلاهما بالخط المسماري نفسه الذي كان يستعمل لتدوين كلتا اللغتين المختلفتين تماماً عن بعضهما. وفي هذا النص نفسه ورد ذكر وصول سفينة مجان إلى ميناء العاصمة أكد.

انتشار الخط المسماري

في الحقيقة لم يقتصر استعمال الخط المسماري على تدوين اللغتين السومرية والأكدية فقط، إنما اقتبس هذا الخط لتدوين اللغة العيلامية في بلاد فارس، ودونت به لغات الحثيين في بلاد الأناضول، وهي: اللغة النسيالية الرئيسية واللغتين الثانويتين البلائية واللوائية. واستعمل الخط المسماري نفسه لتدوين نصوص اللغة الحورية في سورية وبلاد الأناضول. وآخر اللغات التي اقتبس الخط المسماري لتدوينها هي الفارسية القديمة (البهلوية). وحين ابتكرت أول أبجدية في التاريخ في مدينة أوغاريت، في شمال – غربي سورية، ابتدعت لحروفها علامات مسمارية خاصة بها قبل أن يبتكر الخط الأبجدي الأرامي لتدوين نصوص اللغتين الآرامية والكنعانية. واليوم يقدر عدد ما اكتشف حتى الآن من نصوص مسمارية بما يراوح بين أربعمائة وخمسمائة ألف نص. وهذه النصوص تتوزع على المتاحف في جميع أنحاء العالم وعلى المتاحف والمجموعات الخاصة. وما تزال عشرات أضعاف هذا العدد مطمورة في آلاف المواقع الأثرية المنتشرة في الشرق الأدنى.

قصائد عمودية على ألواح الطين

من أشكال الكتابة بالخط المسماري على ألواح الطين كتابة القصائد الشعرية العمودية (المشطرة). وهذه القصائد لا تكون مدونة بشكل أعمدة مثل النصوص التي وصفت آنفاً، إنما في شكل أبيات شعرية باللغة الأكدية والخط المسماري مشطرة على غرار القصائد العربية العمودية، ولكن تاريخها يعود إلى ما قبل تدوين الشعر العربي العمودي بأكثر من ألف سنة. وكان وجود هذه القصائد على الألواح الطينية المسمارية مجهولاً حتى قيام الكاتب بترجمة النصوص المسمارية مباشرة إلى اللغة العربية؛ ذلك أن العلماء الغربيين الذين كانوا يترجمون هذه النصوص لا يتبعون سوى نمط الشعر الذي يعرفونه، وهو

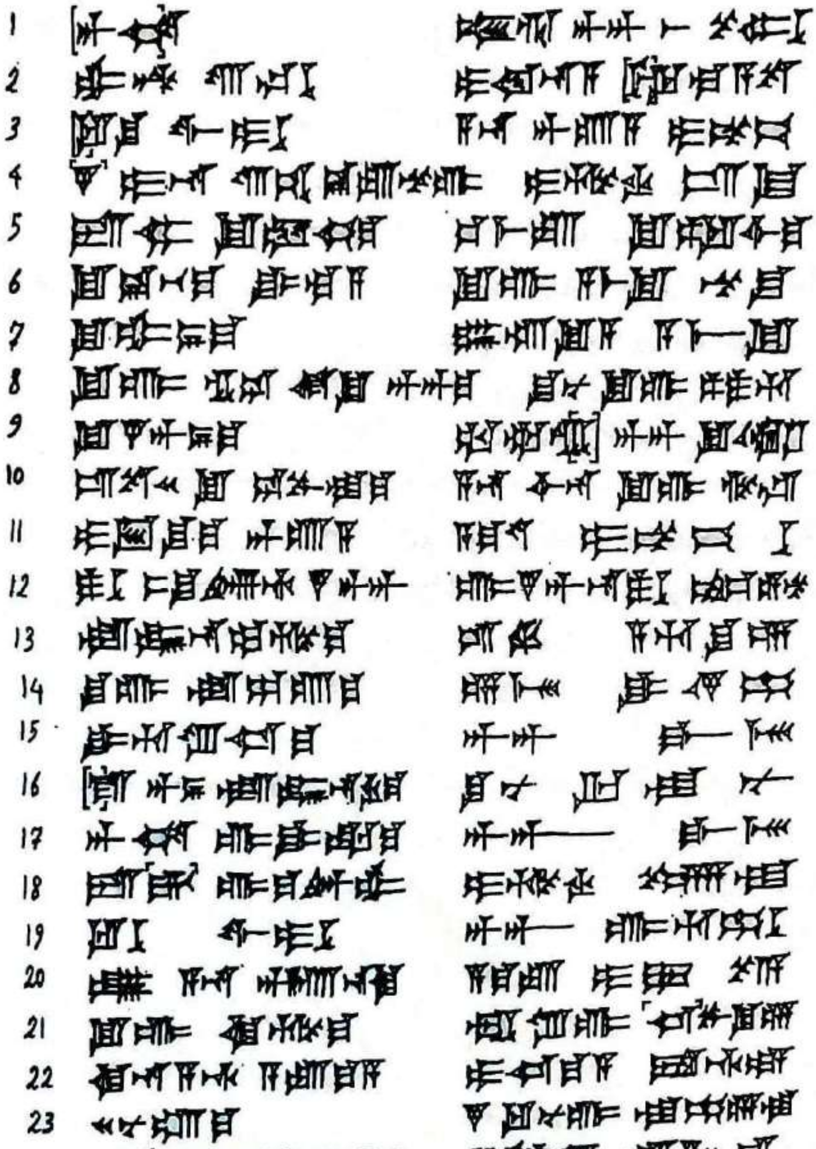
الشعر المرسل. وفي الحقيقة أن كلا النوعين من الشعر، العمودي والمرسل، نظم ودون في النصوص المسمارية.

المدارس والمعاجم اللغوية

منذ السنوات الأولى لابتكار الكتابة في حضارة وادي الرافدين، تحقق منجزان حضاريان مقترنان بالكتابة، وهذان المنجزان هما: المدارس والمعاجم اللغوية، الأول لتعليمها والتدريب على ممارستها، والثاني لتيسير استعمالها وتوسيع معارفها. وقد اكتشفت أدلة على وجود المدارس في بعض المعابد من عصور مختلفة. كما حفظت لنا النصوص المسمارية نفسها تفاصيل مهمة عن وجود المدارس وإدارتها وطرق التعليم فيها. فضلاً عن ذلك اكتشفت «نصوص مدرسية» كثيرة، وهي عبارة عن رقم طينية قرصية الشكل يقوم المعلم بتدوين السطر الأول فيها ويعيد التلامذة كتابة السطر نفسه أكثر من مرة على الرقيم نفسه. كان الطلبة المتقدمون في الدراسة يقومون باستنساخ نصوص متطورة، مثل: النصوص الأدبية أو المعجمية. وكان التعليم يقوم على أساس ثنائية اللغة (السومرية والأكدية) في العراق القديم أو ثلاثية اللغة (السومرية، الأكدية والحثية) في بلاد الأناضول أو رباعية اللغة (السومرية، الأكدية، الكنعانية والحورية) في مدينة أوغاريت. ومن المثير للاهتمام أن بعض المؤلفات القديمة لم تصلنا بنسخها الأصلية، إنما من طريق نسخها التي تعد في أثناء التدريب على الكتابة.



لوحة حجرية بالنحت البارز، من قصر الملك الآشوري تجلات – بلاصر الثالث (في نحو 730 قبل الميلاد) في موقع العاصمة الآشورية كلخ، تصور كاتبين، الأول يدون نصاً مسمارياً أكدياً على لوح الطين باستعمال المرقام، والثاني يدون نصاً آرامياً بالقلم على رق الكتابة.



استنساخ لنص مسماري يتضمن جزءًا من قصيدة عمودية تروي قصة الخليقة البابلية مؤلفة من 1092 بيتاً شعرياً مدونة بالخط المسماري وباللغة الأكدية على سبعة ألواح طينية كبيرة. وقد أصدر الكاتب قراءتها وترجمتها العربية في كتاب كامل عنونه: "أسطورة الخليقة البابلية: النص المسماري الشعري"، (بيروت، 2021م).

أما المعاجم فكانت من بين أقدم النصوص المدونة بالخط المسماري، وكانت تعد بأصناف مختلفة بحسب مواضيعها. فهناك معاجم خاصة بأسماء الحيوانات وأسماء الأسماك والطيور أو النباتات والمدن. ووجدت معاجم لغوية بالعلامات المسمارية أو بالمفردات السومرية – الأكدية، وكذلك بالمفردات الأكدية – الأكدية. وقد تواصل تأليف تلك المعاجم وتدوينها على ألواح الطين طوال ثلاثة آلاف سنة، وهي عمر التدوين بالخط المسماري للغتين السومرية والأكدية. ولأسباب تختلف الآراء بشأنها كان على الكتبة بالأكدية أن يتقنوا اللغة السومرية وكتابتها أيضاً.

اللغتان السومرية والأكدية في العصر الحديث

بعد ثلاثة آلاف سنة حافلة بالإنجازات الحضارية وتدوين مئات الآلاف من ألواح الطين بالنصوص السومرية والأكدية، التي تمثل مؤلفات تندرج في معظم التخصصات التي يؤلف بها في العصر الحديث، توقف استعمال الخط المسماري وماتت اللغتان السومرية والأكدية مع تحول الناس في المنطقة إلى استعمال اللغة الآرامية ثم اللغة العربية.

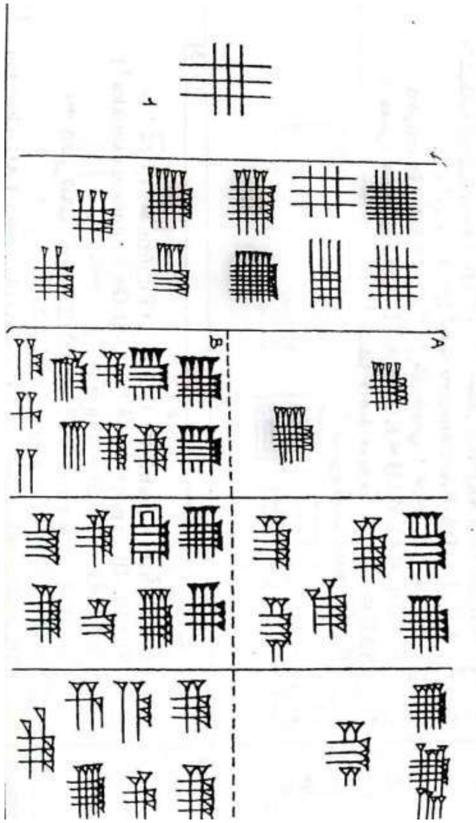
وعلى مر السنون نسي ذلك الخط وتلكما اللغتان. وحينما بدأ الرحالة والمستكشفون الأوربيون يطلعون على نماذج من الخط المسماري في مواقع أثرية مكشوفة في بلاد فارس أولاً، اعتقدوا أنها زخارف جدارية. وفي القرن السابع عشر الميلادي تم التوصل إلى أنها نوع من الكتابات الغامضة. ومنذ ذلك الحين ابتدأت أولى المحاولات لحل رموز الكتابة المسمارية علامة بعد أخرى. وساعد كثيراً اكتشاف نص منقوش على جبل بهستون في إيران بثلاث لغات على تحقيق تقدم في تلك المحاولات. وكان ذلك النص مدوناً بالعيلامية والأكدية البابلية والفارسية القديمة. ولما كانت بعض مفردات اللغة الأخيرة معروفة ومتداولة عند كهنة المجوس في الهند، فقد استعملت للتعرف على ما يقابلها في اللغتين الأخريين. وبعد مائتي عام من المحاولات المتواصلة أمكن حل رموز الكتابة المسمارية في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.

منذ حل رموز الكتابة المسمارية بشكل أولي وجهود العلماء، تتواصل في قراءة نصوصها وترجمتها إلى اللغات الحديثة. وتخصص بعض هؤلاء العلماء باللغة السومرية فيما تخصص آخرون باللغة الأكدية. وأخذت الجامعات الكبرى في الغرب، ولاحقاً في

الشرق، تدرس هاتين اللغتين وتخرج أجيالاً من العلماء المتخصصين بهما. على أننا يجب ألّا نتصور قراءة هذه النصوص القديمة للغتين ميتتين مشابهة، من قريب أو بعيد، لترجمة نصوص من لغات حية إلى أخرى. فقراءة النص المسماري لا بد أن تمر بخطوات من البحث والتقصي والاستنباط والتدقيق، مع استحضار مفاهيم الحضارة القديمة ومحاولة فهم ما يريد أن يقوله كاتب عاش قبلنا بآلاف السنين.

وعند اكتشاف رقيم طيني مسماري، مضت عليه عشرات القرون تحت أطنان من التراب والأنقاض في الموقع الأثري، يجب تنظيفه باحترافية عالية وصيانته وترميمه، إن كان تعرض للتهشم، ثم تكوين فكرة عامة عن موضوعه ونوعه. بعد ذلك تبدأ عملية استنساخه يدوياً. وهذه عملية معقدة لا يستطيع تنفيذها إلا متخصص قد كون فكرة عن لفظ كل علامة يريد استنساخها، وإلا يكون ابتعد الاستنساخ عن القراءة الصحيحة. ومن هنا تبدأ قراءة العلامات بالألفاظ الصحيحة.

لقد كان لكل علامة مسمارية ألفاظ عدة مختلفة قد تزيد على العشرة. ومما يزيد على تعقيد القراءة، وحاجتها إلى البحث المتأني والتعمق، أنه كان لكل علامة مسمارية أشكال عدة متغيرة بتغير العصور التي بلغ عددها عشرة عصور، وباختلاف المواقع الجغرافية التي طبعت أشكال العلامات المسمارية بطابع محلي خاص بها. وحتى في العصر الواحد كانت العلامة المسمارية الواحدة تختلف في شكلها باختلاف موضوع النص وباختلاف المادة التي يكتب عليها. فلم تقتصر الكتابة على ألواح الطين التي كانت الأكثر استعمالاً، إنما دون على الحجر، مثل المسلات والألواح الجدارية، وعلى الألواح المعدنية والآجر والخشب أيضاً. وبذلك بلغ معدل عدد أشكال العلامة المسمارية الواحدة في العصر الواحد ما بين 6 – 8 أشكال، ووصل أحياناً إلى 12 أو 14 شكلاً. أي أنه كان هناك ما معدله نحو 40 شكلاً للعلامة المسمارية الواحدة على مر عصور الحضارة القديمة. أضف إلى ذلك أن خط الكتابة على الرقم الطينية كان يختلف من كاتب إلى آخر لأنه كان ينقش يدوياً. فيما كان العدد الكلي للعلامات المسمارية، بعد اختزالها، يصل إلى 513 علامة!

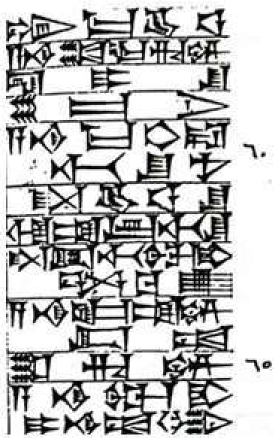


علامة مسمارية واحدة (من 513 علامة) أخذت 48 شكلاً في نصوص ثمانية من العصور الكتابية لحضارة وادي الرافدين من الشكل الصوري الأول حتى الشكل الأخير. وهذه العلامة ترمز إلى النبات، ولها سبعة ألفاظ صوتية، وهي: شام، أو2، سان، شا17، بو11، يو11، با6.

قراءة النصوص الأكدية

المرحلة اللاحقة في قراءة النص المسماري، بعد قراءة علاماته، تكوين كلماته. ذلك أن كتابة الكلمات الأكدية كانت تتطلب تقطيعها أولاً من قبل الكاتب إلى مقاطع لفظية (syllables)، كما يفعل المختصون في اللغة العربية حين يعملون على العروض بتقطيع الشعر العربي. ثم ترسم العلامة المسمارية التي ترمز للفظ كل مقطع؛ ولذلك يتحتم على قارئ النص المسماري في عصرنا هذا أن يكون ملماً بالمفردات الأكدية حتى يتوقع أي

كلمة تكونها مجموعة معينة من المقاطع. ومن الصعوبات التي تكتنف هذه الخطوة أن الكتابة المسمارية، في السومرية والأكدية، لا تفصل بين مقاطع كلمة وأخرى. فهذا الفصل لم يحدث إلا في الكتابات الأبجدية اللاحقة في الكنعانية والآرامية. وبعد تكوين قراءة الكلمات يتم الانتقال إلى ترجمة النص بكل الاحتمالات المتوقعة من الكلمات التي تكونه.

النص بالخط القياسي المتأخر	النص بالخط البابلي القديم
	
القراءة اللفظية بالحروف اللاتينية	**القراءة المقطعية بالحروف اللاتينية**
56: šumma kaspam 57: ana turrim 58: lā išu 59: šammaššammī 60: ana maḫīrātišunu 61: ša kaspišu 62: u ṣibtišu 63: ša itti tamkārim ilqû 64: ana pī ṣimdat 65: šarrim 66: ana tamkārim inaddin	56: šum-ma KÙ. BABBAR 57: a-na tu-úr-ri-im 58: la i-šu 59: ŠE. GIŠ.Ì 60: a-an ma-ḫi-ra-ti-šu-nu 61: ša kÙ. BABBAR -šu 62: u š-ib-ti-šu 63: ša it-ti DAM. GÀR il-qú-ú 64: a-an KA ṣi-im-da-at 65: šar-ri-im 66: a-an DAM. GÀR i-na-ad-di-in

إحدى المواد القانونية في شريعة حمورابي (في نحو 1750 قبل الميلاد). النص المسماري على الجهة اليسرى هو النص الذي نقشه حمورابي على مسلته. وعلى الجهة اليمنى النص نفسه والعلامات نفسها بخط يد كاتب المقال بالخط المسماري القياسي. في الأسفل، على الجهة اليسرى قراءة ألفاظ العلامات مع إضافة الفواصل من قبل الكاتب لتسهيل فرزها والمقاطع المكتوبة بأحرف كبيرة (capital) هي مقاطع سومرية كتبت بها الكلمات الأكدية؛ ولكنها كانت تقرأ بالأكدية كما في الجهة اليمنى. وعلى الجهة اليمنى كلمات النص بعد تكوينها تمهيداً لترجمتها.

قراءة النصوص السومرية

كان ذلك في قراءة النصوص الأكدية، غير أن الأمر مختلف في قراءة النصوص السومرية. فعلى الرغم من أن الخط المسماري هو نفسه، إلا أن كل علامة مسمارية في النص السومريكلمة قائمة بذاتها وليست مقطعاً لفظياً كما هو الحالفي النصوص الأكدية. فعلى سبيل المثال أن الكلمة «إكبُس» الأكدية، وهي فعل ماضٍ بمعنى «كبس» في العربية، كانت تكتب بثلاث علامات مسمارية من اليسار إلى اليمين: إك – بو – وس. ولكن كل واحد من هذه المقاطع يمثل كلمة لها معنى في النصوص السومرية على النحو الآتي: مصراع باب – طويل – وزة. ومن الغريب أن كل كلمة في السومرية تكون اسماً وفعلاً وصفة في آن. فمثلاً العلامة التي تعني «طويل» يمكن أن تعني «طال، أطال، طول، مطول». وعلى العكس من هذا نجد أن للفعل في اللغة الأكدية 107 تصريفاً يمكن أن تطبق جميعها على الفعل العربي الذي يستعمل له عدد محدد من هذه التصاريف لا يتجاوز الاثني عشر. وهذا ما يدل على القوة الكامنة في اللغة العربية ووجود خصائص فيها غير مستعملة بعد.

لم تكن جميع الكلمات في السومرية مقتصرة على علامة واحدة في تكوينها. فهناك كلمات تتألف من مقطعين، وأخرى من ثلاثة مقاطع أو أربعة في بعض الأحيان. ولكن المشكلة أن هذه الكلمات كونت من جمع مقاطع مختلفة المعاني لإيجاد كلمة جديدة بمعنى مختلف لا علاقة له بأي من معاني الكلمات التي تكونها. ولو أتينا على الجملة السومرية لوجدنا تكوينها يختلف عن تكوين الجمل في أي لغة على وجه الأرض قديماً وحديثاً. فحين كان الكاتب القديم يعتزم تدوين جملة في السومرية يبدأ بتنزيل الأسماء التي تتضمنها أولاً، من اليسار إلى اليمين، أو من الأعلى إلى الأسفل في النصوص المبكرة، ويلحق كل اسم بصفته إن كانت هناك صفات في الجملة. وبعد أن ينتهي من الأسماء يعود بعكس السطر لينزل الأدوات اللغوية التي تعمل عمل حروف الجر، لعدم وجود حروف جر في السومرية، وأسماء الإشارة والضمائر الشخصية. وفي هذه الأدوات اللغوية يقوم بدمج كل حرف صحيح تنتهي به الكلمة مع حرف العلة الأول من الكلمة التي تتبعها، وبذلك يكون مقاطع جديدة لا معانٍ محددة لها. أما عناصر الجملة الأساسية فكانت ترتب على النحو الآتي: الفاعل، المفعول لأجله، ظروف الزمان والمكان، المفعول به وأخيراً الفعل. كل هذه العناصر في الجملة يلحق بها ما يخصها من مكونات وأدوات، أما الفعل فيأتي في تركيب

يتضمن أدوات ورموزاً تشير إلى وجود كل ما سبق مع رموز تدل على كون الفعل لازماً أم متعدياً مع ترتيب التركيب الفعلي ليدل على زمن الفعل بالماضي أم الحاضر.

كل هذه الاختلافات فيما بين اللغتين السومرية والأكدية، المدونتين بالخط المسماري نفسه، لم تمنع من حدوث تداخل فيما بينهما في النصوص الأكدية. وهذا التداخل لا يتيح قراءة النصوص الأكدية دون معرفة السومرية. فكثير من الكلمات الأكدية لم تكن تكتب بمقاطعها الأكدية، إنما بما يقابلها في السومرية، رموزاً أو مفردات، ولكنها تقرأ بالأكدية. ولا يعرف حتى الآن السبب الذي جعل كتاب الأكدية يلتزمون بهذه الممارسة في الكتابة. فمثلاً حينما كان الكاتب يأتي على ذكر كلمة بيت، وهي نفسها في العربية، ويمكنه أن يكتبها مقطعياً: بي – ي – تو مثل بقية كلمات النص، ولكنه يختار دون سبب واضح أن يكتبها بالرمز السومري لها: أي2، ولكنه يقرؤها بلفظ الكلمة الأكدية. ولو افترضنا أن النص الأكدي يتضمن جملة الجار والمجرور «في البيتِ» فإن كتابتها تكون: إ – نَ (في) أي2 – تِ (البيتِ). وهنا يكون الكاتب قد ألحق الكلمة السومرية، التي لا تعرب ولا تثنى ولا تجمع، بالنهاية الإعرابية -تِ ليخبر القارئ أن يقرأها «بيتِ» وليس بالسومرية. ومن الملفت أن عدد الكلمات الأكدية التي تكتب بهذه الطريقة كان في ازدياد كلما تقدم الزمن، حتى أن آخر نص أكدي مدون (في العام 79م) كانت جميع كلماته الأكدية مكتوبة بالكلمات السومرية ولكنها تقرأ جميعاً بالأكدية.

هذا جزء بسيط من تعقيدات الكتابة المسمارية التي تمثل تحدياً حقيقياً للمختصين بها. وبسبب كون حل رموز هذه الكتابة حديثا نسبياً (قبل نحو 170 سنة)، فإن عملية تطوير علم المسماريات لا تزال متواصلة، ذلك أن حل رموزها ما كان كاملاً في أي وقت، إنما تتخلله ثغرات وإشكاليات كثيرة يواصل علماء المسماريات حلها يوماً بعد يوم. وهذا ما يجعل النصوص المسمارية التي قرأت وترجمت قبل ما يزيد على خمسة عقود بحاجة إلى إعادة ترجمة. ولو تذكرنا هذا وعرفنا أن نصوصاً جديدة تكتشف بشكل مستمر مع تواصل عمليات التنقيب الأثري في بلدان الشرق الأدنى التي انتشرت فيها الكتابة المسمارية: (العراق، سورية، لبنان، فلسطين، الأردن، مصر، شبه الجزيرة العربية، إيران وتركيا)، فضلاً عن وجود نصوص في متاحف العالم والمجموعات الخاصة مما لم يقرأ بعد، لعرفنا أن هناك مهاما كثيرة تنتظر المختصين ليقوموا بها. ويقابل هذا قلة عدد

المتخصصين الحقيقيين بالكتابات المسمارية وصعوبات دراستها مع بقاء التخصص مقتصراً على إحدى هاتين اللغتين دون الأخرى؛ مما يعيق التوسع في ترجمة النصوص المسمارية خصوصاً الطويلة منها ذات المواضيع المهمة، مثل: النصوص الأدبية والقانونية والتاريخية.

مواضيع النصوص المسمارية

قد يظن بعضهم أن النصوص المسمارية عبارة عن مؤلفات بسيطة محدودة المواضيع والمعالجات، ولكن الواقع غير هذا تماماً. فقد تطورت هذه النصوص في الألف الثالث قبل الميلاد واستمرت في التطور في ألفي سنة لاحقة. وشمل تطور النصوص المسمارية تنوع مواضيعها وطولها وأهميتها؛ بما كان له تأثير كبير في تطور الفكر الإنساني عموماً. فمن ناحية المواضيع نجد أن الكتابة المسمارية شملت مجالات رئيسة في القانون، الأدب، الاقتصاد والتجارة، التاريخ، العلوم، الرسائل، المعاهدات والاتفاقيات والمعاجم.



نص مسماري أدبي ثنائي اللغة، وهو عبارة عن ترتيلة دينية نقشت على لوح طيني باللغتين السومرية والأكدية. جزء من الرقيم مفقود. والنص ينتهي بتذييل (السطرين الأخيرين) يتضمن اسم الناسخ القديم ومرجعية اللوح.

- النصوص القانونية تشمل القوانين، مثل شريعة حمورابي المكونة من 283 مادة قانونية مع مقدمة وخاتمة، الدعاوى القضائية وأحكامها، العقود الشرعية ومنها عقود الزواج والطلاق والتبني والإرث والبيع والشراء والقروض وسندات التملك.

- النصوص الأدبية تشمل المؤلفات الأدبية في أبواب الأدب المختلفة من الروايات والقصص، الأساطير والملاحم، المرثيات، الأدب الساخر والهجاء، أدب السحر، الرسائل الأدبية، أدب الحكمة، المناظرات والحوارات الأدبية، التراتيل والأناشيد والنصوص الشعرية. ومن هذه النصوص ما دون بمئات الأسطر

على ألواح طينية كبيرة عدة، مثل: أسطورة الخليقة البابلية (1092 بيتاً شعرياً على سبعة ألواح) وملحمة جلجامش (3150 سطراً على اثنى عشر لوحاً). لغة النصوص الأدبية كانت إما سومرية أو أكدية، ولكن عدداً منها كان ثنائي اللغة، أي نصف النص باللغة الأكدية ونصفه الآخر بالسومرية.

- النصوص الإدارية والاقتصادية والتجارية تتضمن تداول البضائع وتفاصيل الصفقات وتثبيت الأسعار والكشوفات المخزنية وقوائم توزيع الأرزاق.

- النصوص التاريخية تشمل طيفاً متنوعاً وتم تصنيفها بحسب مواضيعها، فمنها النصوص الملكية بمختلف مواضيعها من نصوص حوليات ونصوص تذكارية ومراسيم ومراسلات ملكية. ومن النصوص التاريخية الوقائع ونصوص التاريخ التعاصري.

- النصوص المسمارية التي تتناول المعارف العلمية متنوعة وكثيرة. فهناك النصوص الرياضية التي تتضمن مسائل رياضية، ومنها نظرية المثلث القائم الزاوية التي تسبق زمن فيثاغورس بمئات السنين. النصوص الطبية تتناول العلاجات والوصفات الطبية وتشخيص الأمراض وصناعة الأدوية وحتى العمليات الجراحية. وقد اكتشفت نصوص زراعية كثيرة ونصوص في علم الأحياء والكيمياء فضلاً عن النصوص الفلكية وتحركات الأجرام السماوية، والنصوص التي تخص المعلومات الجغرافية والمساحة وغيرها.

- الرسائل دونت على الطين في مختلف عصور حضارة وادي الرافدين، وكانت على أنواع. فهناك الرسائل الشخصية التي يتبادلها الأفراد والرسائل الرسمية، مثل الرسائل التي يتبادلها الملوك مع مسؤولي الدولة والأدباء والأطباء ورجال الدين. وكانت بعض الرسائل توضع في أغلفة طينية قد تعاد عليها كتابة نص الرسالة مع طبع الأختام عليها.



لوح طيني استعمل في تدريس الرياضيات في جنوبي العراق قبل أكثر من 3500 سنة، يحمل رسوماً هندسية وشروحاً باللغة الأكدية توضح كيفية احتساب مساحات الأشكال المرسومة.

- المعاهدات والاتفاقيات تشمل المعاهدات الدولية بين دول وادي الرافدين والدول الأخرى، وهناك أيضاً الاتفاقيات الداخلية والعهود التي تقطع للملك أو الحكام. ومن أشهر الاتفاقيات المسمارية تلك التي عقدها الملك الآشوري أسرحدون (680-668 ق.م)، التي جاءت ترجمتها الإنكليزية في كتاب كامل.



رسالة مسمارية على رقيم طيني مع غلافها الطيني الذي يحمل طبعات أختام.

أما المعاجم فقد تطرقنا إليها آنفاً، وما يهمنا هنا المعاجم اللغوية. فبسبب تعقيدات الكتابة المسمارية، سواء بعلاماتها الكتابية أم بمفردات لغتيها (السومرية والأكدية)، دأب كتاب حضارة وادي الرافدين القدماء على إعداد كثير من المعاجم للعلامات الكتابية وقيمها اللفظية وللمفردات الأكدية ومرادفاتها السومرية، وكذلك لمفردات اللغتين مع اللغات الأخرى، مثل المصرية القديمة والحثية، وحتى ظهرت في العصور المتأخرة معاجم أكدية مع المرادفات الإغريقية.

في العصر الحديث أدرك علماء المسماريات أهمية إعداد معاجم لغوية تساعدهم على دراسة النصوص المسمارية وعلاماتها أو قراءة النصوص السومرية والأكدية (بلهجتيها الرئيستين: البابلية والآشورية) وترجمتها إلى اللغات الحية. ولم تكن عملية إعداد هذه

غلغامش والتراث الأدبي
في بلاد ما بين النهرين القديمة

أندريو جورج

ترجمة : مأمون الز ائدي

عادة ما يُستشهد بملحمة گلگامش (غلغامش) باعتبارها تحفة الأدب البابلي. لكن هذه القصيدة ليست سوى واحدة من عدة نصوص أدبية عن ذلك البطل الأسطوري غلغامش، ملك أوروك. وفي كثير من النواحي، يمكن أن يكون تطور هذه النصوص على مدى أكثر من ألفي عام بمثابة نموذج لتاريخ الأدب في بلاد ما بين النهرين القديمة. يرسم هذا المقال هذا التاريخ، مع الإشارة بشكل خاص إلى غلغامش وقصائد سردية أخرى، والتركيز على لحظات رئيسية من خلال تقديم خمسة علماء معينين حسب موقعهم الزمني.

لقد نشأ أدب بلاد ما بين النهرين بشكل أساسي باللغات السومرية والأكدية والآرامية (التي فُقدت إلى حد كبير). ويُقصد بالأدب هنا الكتابات التي تحمل بصمة الخيال الإبداعي، أي الأدب الجميل؛ إن النصوص الأدبية التي تنتمي إلى هذا النوع من الأدب لا تشمل النصوص الأدبية البابلية، بل تشمل النصوص المهنية، مثل الكتب الضخمة في الكهانة والتنجيم وطرد الأرواح الشريرة التي شكلت نسبة كبيرة من تراث الكتابة البابلية. وقد طور العلماء المعاصرون تصنيفاً دقيقاً لهذا الأدب، وقسّموه إلى فئات مثل السرديات الأسطورية، والشعر الملحمي، والترانيم، وأدب الحكمة، والحكايات الشعبية، وما إلى ذلك. وفي معظم الحالات، لا يوجد نظير لهذا التصنيف في العالم القديم. فلم تكن هناك كلمات سومرية أو أكدية للأسطورة أو السرد البطولي، ولم يكن هناك اعتراف قديم بالشعر السردي كنوع أدبي.

لأغراض البحث الحالية، يمكننا تحديد الشعر السردي على أنه مجموعة من قصائد طويلة، أو طويلة بعض الشيء، تشترك في العديد من سمات الشكل والأسلوب مع نصوص ملحمة غلغامش وتمثل نفس الإرث الأدبي. بعض هذه القصائد هي سرديات أسطورية تروي مآثر الآلهة. وبعضها الآخر يتناول مغامرات البشر الفانين. إننا جد في اللغة السومرية حكايات لوغَل-بَندا Lugalbanda، وإنمركر Enmerkar، وبلغامس Bilgames (غلغامش الأكدي). ويمكننا في اللغة الأكدية أن نضم إلى القصيدة العظيمة عن غلغامش قصتين بطوليتين أقصر طولاً سُميتا على اسم بطليهما: أدابا وإيتانا. ربما كانت هذه القصائد عن الأبطال الأسطوريين متجذرة في الاحتفاء والتكريم، ولكنها أصبحت على مدار القرون مواد تربوية.

يعتمد فهمنا لتاريخ الأدب القديم في بلاد ما بين النهرين على الاكتشافات العشوائية وما نجى من التلف صدفة، وهذا ما يُظهر لنا سلسلة من الفترات التي نعرف فيها شيئاً عن التراث المكتوب، تتخللها فترات أطول لا نعرف عنها سوى القليل. وعندما نصادف النصوص الأدبية أول مرة في منتصف الألفية الثالثة، نشهد إرثين أدبيين من خلال مؤلفات سومرية وأكدية متزامنة تقريباً. يفوق عدد النصوص السومرية القديمة في تلك الفترة عدد النصوص الأكدية. ولم تُفهم أي من تلك المواد بشكل كامل بعد.

يأتي الأدب السومري القديم بشكل رئيسي من تل أبو صلابيخ[1] (الاسم القديم غير مؤكد)، وشُروباك وأدب في سومر. بعد ذلك بقليل تم العثور على نسخ من بعض هذه المؤلفات في سوريا، وفي ماري على نهر الفرات الأوسط وفي إبلا جنوب حلب. كما عُرفت في

1. يقع تل أبو صلابيخ على بعد 145 كم جنوب غربي بغداد، ونحو 40 كم شمال غربي مدينة نيبور الأثرية، ويتألف هذا التل من مجموعة من التلال وسط أرضية رسوبية غير صالحة للزراعة لايزيد ارتفاعها على خمسة أمتار، ويبلغ طولها نحو 900م وعرضها نحو 850م.بدأت أعمال التنقيب الأثري فيها في الأعوام 1963-1965 م ومن عام 1978-1989م. وذلك في ثلاثة مواقع اصطلح على تسميتها التل الرئيس والتل الغربي وتل أوروك، من قبل المعهد الشرقي بإشراف عالم الآثار دونالد هانسن وكانت نتائج الكشوف الأولى في التل الرئيس مشجعة جداً إذ كشف عن مدينة قديمة لم يعرف اسمها السومري بعد، كما عثر على رُقُم طينية مدونة باللغة السومرية القديمة، وهي ذات محتوى أدبي، ويحدّد تاريخها في بداية عصر الأسر السومرية في مراحلها المتعاقبة الثلاث، عصر الأسرة الأولى والثانية والثالثة وتؤرّخ من 3000 إلى 2400ق.م. المترجم

إبلا ترنيمة أكدية قديمة لإله الشمس عثر عليها أول مرة في «أبو صلابيخ». وتشهد النصوص الباقية على انتشار مبكر للأدب الرافديني القديم، في كلا إرثيه، إلى ما هو أبعد من السهول الرسوبية الجنوبية حيث تطورت الكتابة المسمارية في أواخر الألفية الرابعة. وبينما لم يُحدّد أي نص يتعلق بقصص غلغامش في هذه المواد المبكرة، إلا أن لدينا مؤلفاً سومرياً قديماً يظهر بوضوح الملك لوغل-بندا من أوروك والإلهة نينسون، حيث يظهر هذان الشخصان في الكتابات الملحمية اللاحقة كأبوين لغلغامش. في هذا الوقت المبكر، كانت سلالة أوروك الأسطورية التي تضمنت وفقاً لقائمة الملوك السومريين ثلاثة أبطال عظماء من بلاد ما بين النهرين، وهم إنمركر ولوغل-بَندا وغلغامش، مصدرَ إلهام للسرد الأسطوري الشعري.

لم ينج سوى القليل من الأدب، سواء السومري أو الأكدي، منذ الجزء الأخير من الألفية الثالثة، على الرغم من وجود اكتشافات متفرقة لنصوص مهمة. ومع ذلك، شهد القرن الأخير من هذه الألفية بالتأكيد نشاطاً كبيراً في تحرير وتدوين الأدب السومري، وخاصة تحت إشراف الملك شولغي، ملك أور، الذي أنشأ أكديميات التعلم السومرية في نِبّور وأور، على التوالي، وهما من المراكز الدينية والسياسية لإمبراطوريته. ولا تزال هناك بضع كِسر من هذا الأدب السومري الحديث، بما في ذلك بعض قطع القصائد السردية عن لوغل-بندا وغلغامش.

اعتُمد بعض الأدب السومري الملكي الذي كُتب في عهد شولغي وخلفائه في مناهج مدارس الكتابة البابلية القديمة. وتوفر لنا أعداد كبيرة من الألواح التي تعود إلى القرن الثامن عشر، مما تم اكتشافه في منازل العلماء في نِبّور وأور، مجموعة من النصوص القياسية إلى حد ما، والتي يمكننا اعتبارها معياراً للأدب السومري الكلاسيكي. تخضع هذه المجموعة حالياً لإعادة البناء من الألواح والأجزاء المنتشرة في جميع أنحاء العالم. نظراً لأن مجموعة النصوص كانت محدودة للغاية، ولأن العديد من النصوص موجودة في عشرات النماذج، فهناك احتمال حقيقي لإعادة بناء هذا الأدب بالكامل؛ ومع ذلك، لا شك أن الكثير من الأدب السومري كان مستبعداً من المناهج الدراسية، وقد اختفى إلى الأبد. إن نسبة صغيرة من مجموعة النصوص الموجودة يمثل الإرث السومري للقصائد السردية عن الملوك الأسطوريين: نصان عن لوغل-بندا، ونصان عن إنمركر، وخمسة عن

غلغامش.

بحلول القرن الثامن عشر، انقرضت اللغة السومرية كلغة حية في بابل. وكانت اللغة العامية في المدن لهجة بابلية قديمة من اللغة الأكدية. وظلت لغة التعبير الأدبي سومرية في المدارس الكتابية، ولكن جرت إضافة عدد قليل من النصوص السومرية الجديدة إلى المجموعة الأدبية التقليدية. وفي البلاط، تفوقت اللغة الأكدية على السومرية باعتبارها الوسيلة المفضلة، ليس فقط في الإدارة بل أيضاً في نصوص البلاط التعبّدية الرسمية ، مثل الترانيم الملكية وأغاني الزواج الديني. يبدو من المرجح جداً أن الاحتفاء في البلاط كان قد انتقل أيضاً من السومرية إلى البابلية القديمة. خلال فترة بابل القديمة، نجد آثاراً مكتوبة لأدب بابلي قديم نابض بالحياة، بما في ذلك أقدم أجزاء ملحمة غلغامش البابلية وقطع من قصائد سردية أخرى معروفة باللغة الأكدية (أنزو، إيتانا، أتراحاسيس، أسطورة نارام-سين). تأتي بعض هذه الأجزاء من مدارس الكتابة، حيث تشكل أقلية ضئيلة من النصوص البابلية بين الكمية الضخمة من المؤلفات السومرية. ولكن هذه فرصة للاستمتاع بقليل من الخيال، وتقديم أول علمائنا الخمسة.

1. سين-إدينام Sîn-iddinam

الزمان: حوالي 1750 ق. م. المكان: نِبّور، وسط بابل

لنتخيل سين-إدينام، ابن إيلي-إدينام، يجلس على الأرض في الجانب المظلل من فناء منزل والده، ويشكّل بين يديه لوحاً للكتابة من الطين الرطب الذي حصل عليه من السلة القريبة. إنه في السادسة عشر من العمر ويتعلم الكتابة منذ خمس سنوات. لغته الأم هي اللهجة البابلية المحلية من الأكدية، ولكنه تعلم السومرية منذ فترة طويلة.

إنه اليوم متعب من الليلة السابقة. كان والده، كاهن إيكور Ekur، المعبد العظيم للإله إنليل، قد سمح له بحضور مأدبة تكريم لحمورابي، ملك بابل، الذي كان يزور نِبّور لتقديم الإجلال للإله إنليل. والآن مهمته هي كتابة لوح طيني يحوي أول ستين سطراً من قصيدة سومرية بعنوان «سيد أرض الأحياء»، وهي واحدة من المؤلفات القديمة عن الملك والبطل الأسطوري غلغامش. لكن بدلاً من ذلك، يشرد ذهن الصبي مستعيداً الليلة الفائتة، مشاهد وأصوات المأدبة الملكية العظيمة، وخاصة كلمات القصيدة الملحمية التي غناها منشد الملك العجوز. كانت باللغة الحية، الأكدية، وقد علقت في ذهنه. يوماً ما

سيحاول تدوين كل ذلك. لكنه الآن يكتب على لوحه الطيني ما يتذكره من بدايتها.

الفائق كل الملوك الآخرين، البطولي في رتبته،

سليل أوروك الجسور، كثور بري جامح.

في المقدمة، كان الطليعة،

وفي المؤخرة، موضع ثقة رفاقه.

سداً جباراً يحمي محاربيه،

موجة فيضان عنيفة تحطم جداراً حجرياً.

ثور لوغل-بَندا البري، غلغامش، الكامل القوة،

رضيع البقرة البرية الجليلة، الإلهة نينسون.

غلغامش الطويل، المهيب والرهيب،

الذي فتح الممرات في الجبال،

الذي حفر الآبار على سفوح المرتفعات،

وعبر المحيط، البحر الواسع إلى شروق الشمس.

(غلغامش الأول 29-40، ترجمة جورج 1999: 2)

هذا مفتتح الملحمة البابلية القديمة، وهي لم تنجُ في أي لوح بابلي قديم معروف حتى الآن، ولكنها وصلت إلينا مدمجة في النسخة اللاحقة.

مع ذلك، فإن أجزاء أخرى من القصيدة البابلية القديمة موجودة على ألواح كتبها متدرّبون على الكتابة في القرن الثامن عشر، وعلى الرغم من أن سين-إدينام وليد الخيال، فإن السيناريو المقدم أعلاه ليس خيالاً محضاً. ومن المتوقع أن يكون لقصيدة غلغامش أصل شفوي، رغم أنه لا يمكن إثبات ذلك. إن وجود ألواح مكتبية أكبر حجماً إلى جانب ألواح مدرسية نُقِشَت عليها أجزاء من الملحمة البابلية القديمة، يُظهِر أنه جرت عدة محاولات في هذا الوقت لكتابة أقسام أطول من القصيدة. إنها تعطي لمحة عن القصيدة

التي ربما كانت قريبة جداً من الإرث الشفوي الذي نشأت منه. لا بد أن هذا الإرث الشفوي استمر في التطور، ولكننا بطبيعة الحال لا نعرف سوى تطور النص المكتوب.

في أواخر القرن الثامن عشر، وفي عهد الملك سمسو-إيلونا Samsuiluna ملك بابل، شهدت المراكز الحضرية في جنوب بابل كارثة تظهر في السجل الأثري وفي الأدلة الوثائقية. فقد هُجِرت مساحات كبيرة من المدن مثل نِبّور مع فرار السكان؛ وشهدنا انحداراً حاداً في النشاط الاقتصادي، كما يُستنتج من انقطاع الأرشيفات بشكل مفاجئ.

رغم أن نِبّور، على الأقل، نعمت بفترة قصيرة من التعافي، فقد ضاعت المدينة بسرعة أمام الغزاة القادمين من الأهوار الجنوبية (بلاد البحر) ولم تتعاف إلا في القرن الرابع عشر. وقد تسبّب هذا الاضطراب في إغلاق مدارس الكتابة في نِبّور وإيسين وأوروك وأور، وإعلان نهاية المنهج الدراسي الجنوبي في الكتابة، وهو الذي حافظ على الموروث الأدبي السومري حياً لمدة ثلاثة قرون.

لا نعرف بعد على وجه التحديد متى خضع المنهج الدراسي للتحول الذي شهد التخلص من معظم المؤلفات السومرية القديمة وتبني الأدب الأكدي بدلاً منها، لأن الأدلة على التعليم الكتابي في القرون الأربعة التالية نادرة. ومع هذا، فمن المرجح أن انهيار الحياة الاقتصادية والفكرية في الجنوب لعب دوراً كبيراً في ما حدث. ويمكن ملاحظة تحول الثروة والسلطة إلى الشمال بالفعل في أوائل القرن الثامن عشر، في عهد الملك حمورابي. وقد عزّزت الأحداث التي أدت إلى فترة طويلة من الهيمنة البابلية على الجنوب هذا التحول. كما تُظهِر الاكتشافات الصغيرة لنصوص المدارس من المدن الشمالية أنه في أوائل القرن الثامن عشر، كان المنهج الدراسي هناك يتضمن قدراً أكبر من اللغة الأكدية مقارنة بالمناهج الدراسية في الجنوب، وهنا تكمن جذور تقاليد الكتابة اللاحقة.

هناك مجموعتان من المواد التي تمنحنا لمحة عن الأدب القديم في بلاد ما بين النهرين في الثلث الأخير من الألفية الثانية قبل الميلاد. أولاً، هناك ألواح مكتوبة في بلاد ما بين النهرين نفسها. ويرجع تاريخ عدد صغير من التمارين الكتابية البابلية الوسطى وألواح المكتبات من مراكز بلاد ما بين النهرين القديمة مثل بابل ونِبّور وأور إلى القرن الثاني عشر تقريباً. كما أن مجموعة أكبر من النصوص الأدبية البابلية المكتوبة بخط الآشورية

الوسطى مستمدة من مدينة آشور الواقعة على نهر دجلة الأوسط، ويرجع تاريخها تقريباً إلى الفترة بين الملكين توكولتي نينورتا الأول (1243-1207) وتغلث بلاسر الأول (1114-1076). وقد أصبح التقليد الكتابي البابلي أكدياً تماماً، حيث توجد العديد من الأعمال العظيمة من الشعر السردي البابلي، بما في ذلك غلغامش، وأتراحسيس، ونزول عشتار إلى العالم السفلي، وإيتانا. ولم يتبق سوى عدد قليل من المؤلفات السومرية، وجميعها تقريباً مزودة بترجمات أكدية بتنسيق ثنائي اللغة.

الجزء الثاني من المواد هو الألواح التي عثر عليها في سوريا وفلسطين والأناضول ومصر، وتنبع هذه الألواح في الغالب من التعليم الكتابي، وهنا نرى مرة أخرى مجموعة أكدية من الأدب التراثي في بلاد ما بين النهرين، بما في ذلك غلغامش وأدبا ونرغال وإريشكيغال وأتراحسيس، وأساطير سرغون. وقد خضعت بعض هذه النصوص البابلية الوسطى التقليدية لتعديلات محلية، حيث أعيد سردها بعد إعادة صياغتها، بل وحتى ترجمتها إلى لغات عامية مثل لغتي الحوريين والحثيين.

ومع انتشار المخطوطات، نشأت نسخ مختلفة. وفي الوقت نفسه، تم تقديم مؤلفات جديدة، وكثير منها ذات طبيعة علمية صريحة أو أعمال الشعراء المتعلمين. ومن بين القصائد البارزة حديثاً قصيدة «المعّذب الصالح» *Ludlul bel nemeqi*، وقصائد «الحكمة» الأخرى التي تناولت مسائل الأخلاق والظلم الملحوظ في حياة الانسان. ومن المرجح أن فرصة ثانية للتخيل قد أتيحت في ختام هذا العصر، عندما تم إصلاح قصيدة غلغامش البابلية لتتخذ الشكل الذي ستبقى عليه بقية وجودها.

2. سين-لقي-أونيني Sîn-leqi-unninni

الزمان: حوالي 1200 ق. م. المكان: أوروك، جنوب بابل

لنفترض أن سين-لقي-أونيني عالم يبلغ من العمر خمسة وثلاثين أو أربعين عاماً، لا يزال صغيراً بما يكفي ليكون قادراً على قراءة النص المسماري على الطين، ولكنه متعلم للغاية ومحترم. من حيث المهنة، فهو خبير في الطقوس الوقائية-العلاجية (الأركادية *ashipu* بمعنى «طارد الأرواح الشريرة»)، يدعمه معبد أوروك العظيم منذ تخرجه من مدرسة الكتابة قبل حوالي خمسة عشر عاماً. هناك أتقن اللغة السومرية، ودرس الكلاسيكيات القديمة للأدب البابلي وحفظ عن ظهر قلب التراث المكتوب لمهنته. لقد

حافظ سين-لقي-أونيني على اهتمامه بتراث أسلافه الفكري، وهو الآن باحث يتمتع بسمعة طيبة في التعلم. وقد أوكلت إليه مهمة وضع النص النهائي لقصيدة تقليدية قديمة رائعة موجودة في العديد من الإصدارات المختلفة. إنها قصيدة «فاق كل الملوك الآخرين»، وهي قصة ملحمية تغني مجد غلغامش. يجد سين-لقي-أونيني القصيدة قديمة الطراز للغاية في اللغة والأسلوب. وعلى الرغم من أن زملائه تمكنوا من تجميع العشرات من الألواح الطينية المختلفة أمامه من أماكن بعيدة لمساعدته في وضع نص موثوق به، فمن الواضح أن أجزاء من القصيدة مفقودة بالكامل. لكنه يعرفها عن ظهر قلب على أي حال، وهو يعتقد منذ فترة طويلة أنها بحاجة إلى مزيد من التطور في السرد واللغة، و إلى ملئها بالتعديلات الرائجة وتزيينها بمزاج أكثر حداثة وأقل سذاجة. فيلقي جانباً الألواح القديمة المتربة التي جُمعت له ويبدأ في الكتابة:

هو من رأى الخفي، أساس البلاد،

من عرف الطرق الصحيحة، وكان حكيماً في كل الأمور.

غلغامش الذي رأى الخفي، أساس البلاد،

والذي عرف الطرق الصحيحة، وكان حكيماً في كل الأمور.

لقد استكشف في كل مكان مكامن القوة،

وتعلم من كل شيء خلاصة الحكمة.

رأى ما كان سرياً،

واكتشف ما كان مخفياً،

وأعاد لنا حكاية ما كان قبل الطوفان.

سلك طريقاً بعيداً، وانهكه التعب، لكنه وجد السلام،

ونقش كل جهوده على لوح من الحجر...

انظر إلى صندوق الألواح المصنوع من خشب الأرز،

افتح مشابكه البرونزية، وارفع الغطاء عن أسراره،

والتقط لوح اللازورد واقرأ بصوت عالٍ

عن معاناة غلغامش، وكل ما مر به.

(غلغامش اللوح الأول 1- 28، بعد تعديل طفيف لترجمة جورج 1999: 1–2)

وفقًا للتقاليد البابلية، كان طارد الأرواح الشريرة سين-لِقي-أونيني من أوروك هو مؤلف قصيدة «من رأى الخفي»، وهو اللقب القديم في النسخة البابلية المتأخرة أو القياسية لملحمة غلغامش. وقد اعتبرته عائلة ممتدة من مغني الشعائر البابليين المتأخرين من أوروك أحد اسلافهم، كما زعم علماء الآثار المحليون خطأً أنه عاش في عهد غلغامش نفسه، ولا يُعرف عنه المزيد، ومن غير المحتمل أن يكون أول من وضع القصيدة على الطين. الأرجح أنه كان مسؤولاً عن إنشاء النص القياسي المكتوب الذي تم تداوله في آشور وبابل في الألفية الأولى، كما هو متصور أعلاه. في هذه الحالة عاش في وقت ما نحو نهاية الألفية الثانية قبل الميلاد، وهو الوقت الذي كان فيه هذا النوع من النشاط بالضبط يجري تنفيذه على يد علماء بابل المتعلمين.

إن مقارنة النسخ المجزأة جداً من ملحمة غلغامش في العصرين البابلي القديم والمتوسط مع القصيدة البابلية القياسية المحفوظة بشكل أفضل تشير إلى أن تحديث الملحمة تسبّب في حصول تغييرات عميقة عليها. حيث اكتسبت القصيدة التي احتفلت بالبطولة المجيدة لأشهر ملك وأعظم بطل في الأسطورة البابلية المقدمة الجديدة المذكورة أعلاه، وهي المقدمة التي أسست مزاجاً وتركيزاً مختلفين تماماً عن القصيدة البابلية القديمة. حدثت تغييرات كبيرة وصغيرة في جميع أنحاء النص. والنتيجة كانت قصيدة ذات تعقيد أكبر من حيث تطوّر الحبكة والتأثير الأدبي، وإن كانت أقل حيوية في لغتها. والأهم من ذلك كله، تمت إعادة صياغة الملحمة على أنها تأمل كئيب في الموت، وبطلها رجل تحمل مشقة رهيبة دون فائدة نهائية. وتكشف مؤلفات أدبية أخرى، وخاصة النصوص الفلسفية والتعليمية المعروفة باسم أدب «الحكمة»، أن التفكير العميق، إلى جانب كآبة التوقعات من جانب الفرد في مواجهته القوى العظمى غير المرئية التي تحكم الكون، هما من السمات المميزة لأواخر الألفية الثانية.

والجزء التالي الكبير من المواد الموجودة هو مكتبة الملوك الآشوريين المتأخرين

الملكية، وتضم ألواحاً كتبت ربما في القرن التاسع، وبالتأكيد في القرن الثامن، وخاصة في القرن السابع. وتظل هذه المكتبة التي اكتُشِفَت في خمسينيات القرن التاسع عشر، المصدر الرئيسي للأدب الرافديني القديم اللاحق؛ تضيف الألواح المعاصرة من المكتبات الآشورية الخاصة إلى معرفتنا بالمؤلفات، كما يفعل عدد متزايد من الألواح اللاحقة من بابل. إن روائع الشعر البابلي موجودة جميعها في بلاد آشور في القرن السابع وفي بابل في وقت لاحق، بما في ذلك أجزاء من جميع القصائد السردية المعروفة: غلغامش، وأدبا، وإيتانا؛ وأسطورة نرام سين؛ وأنزو، وأتراحسيس، وملحمة الخلق (إنوما إيليش)، وإيرا، ونزول عشتار إلى العالم السفلي، ونرغال وإريشكيغال. ومن الواضح أن معظم هذه المؤلفات بقيت في نسخ قياسية مستمدة في نهاية المطاف من تنقيحات بابل القديمة أو الوسطى، وهي نتيجة لما يبدو محاولات متعمدة لإثبات النصوص الموروثة. ومع ذلك، فقد بقيت آثار قليلة من نسخ مختلفة ظلت موجودة في آشور الإمبراطورية إلى جانب النسخ القياسية الأكثر شيوعاً.

من بين مكتبات بلاد ما بين النهرين القديمة، تشكل المكتبة الملكية الآشورية في نينوى استثناءً قيماً للغاية. كانت مقتنياتها نتيجة لمحاولة متعمدة من الملك آشور بانيبال (668-627) جمْعَ العلوم المتوارثة في مكان واحد، وهو ما اعتبره مورداً أساسياً للحكم الرشيد. لهذا السبب، كانت المكتبة، المدفونة في قصور القلعة عندما نهب الميديون والبابليون نينوى عام 612 ق.م. تحتوي على مجموعة شاملة من نصوص التقاليد الكتابية البابلية، بعضها في نسخ متعددة. أما المكتبات الأخرى في الألفية الأولى، البابلية وكذلك الآشورية، فعبارة عن تراكمات عشوائية لعينات من النصوص التقليدية. عادة ما توجد في منازل خاصة تابعة لعائلات من الطبقات العاملة المتعلمة، ويبدو أن مثل هذه المجموعات كانت في الغالب نتيجة للتدريس وتعليم الكتابة المنتشر على مدى جيلين أو أكثر. وتأتي مجموعات أخرى من سياقات المعابد، ولكن هنا مرة أخرى يُشتبه في وجود ارتباطهاالوثيق بالتعليم والتربية.

بقي التعلم التقليدي في هذه الفترة معتمداً على إتقان الكتابة المسمارية والمعرفة التامة باللغتين السومرية والأكدية. وفي عالم كانت فيه الآرامية هي اللغة الشائعة ولغة المسؤولين بشكل متزايد، وحيث كانت تقنية الكتابة السائدة هي الأبجدية السامية الغربية

المكتوبة على الفسيفساء والرق والبردي، بدأ التعلم التقليدي القديم يصبح عتيقاً. وتشير آثار الأدب الملكي باللغة الآرامية إلى أن لغة الأدب الحي لم تعد بابلية. وتقدم لنا الصورة الثالثة لمحة عن مكانة الأدب البابلي في هذا الوقت من التحول الثقافي.

3. آشور-رائم-نبشتي Ashur-ra'im-napishti

الزمان: حوالي 725 ق.م. المكان: آشور، مملكة آشور.

عندما كانت الإمبراطورية الآشورية قوةً سياسية وعسكرية عظمى في ذروتها، كان عمر آشور-رائم-نبشتي يبلغ أربعة عشر عاماً. لقد أنتجت عائلته الغنية والمتميزة أجيالاً من المغنين في البلاط الملكي. وباعتبارهم من أهل آشور الأصليين فإنهم يتحدثون باللهجة الآشورية الأكدية في المنزل، ولكنهم يستخدمون الآرامية عند إصدار الأوامر للخدم والمساومة على السلع الفاخرة في السوق. وطالما ظل صوته جيداً عندما يبلغ، فسوف يكون آشور-رائم-نبشتي أيضاً مغنياً ملكياً، يؤدي الأغاني الملكية بالآشورية والآرامية. لكنه مثل والده وجده من قبله، يخضع للتعليم التقليدي الخاص بالطبقات المهنية المتعلمة. ومن أجل كتابة المسمارية، تعلم آشور-رائم-نبشتي اللغة السومرية البدائية ولهجة أدبية قديمة من البابلية، وهو الآن ما يسمى بالمتدرب المبتدئ. واليوم لديه واجب مدرسي مهم. عليه أن يصنع نسخة مثالية من اللوح السادس من قصيدة «من رأى الخفي». إنها القصة التي تحاول فيها الإلهة عشتار إغواء البطل، ويتعامل غلغامش معها بوقاحة، وينقذ هو وأنكيدو مدينة أوروك من ثور السماء. إنها قصة كلاسيكية من الأدب القديم، ولم تعد نصاً حياً، لكن والده يقول إنها عنصر أساسي في التعليم المناسب.

بعد أن كتم تثاؤبه، تناول آشور-رائم-نبشتي قلمه الجديد، المزّين بشكل رائع باللازورد والعقيق، وهو يجلس على أفضل سجادة صوفية عند والدته وسط مجموعة من الوسائد الحريرية. يمد يده الممتلئة ويقربها من حامل ألواح مرصّع بالعاج وضع عليه خادم لا نراه لوحاً طينياً مُعداً بشكل جميل ومُحدَّداً بدقة في ثلاثة أعمدة على كل جانب. بخط واضح ومتمرس يدل على مهارته الواعدة ، بدأ آشور-رائم-نبشتي بالكتابة:

غسل شعره المتشابك، ونظّف عدته،

ونفض شعره عن ظهره.

ألقى أمتعته المتسخة جانباً

وارتدى عباءة نظيفة ملفوفة حوله،

وربطها بحزام.

ثم تقلد غلغامش تاجه.

نظرت الربة عشتار إلى جمال غلغامش بشوق:

«تعال يا غلغامش، وكن عريسي،

امنحني ثمارك، امنحني،

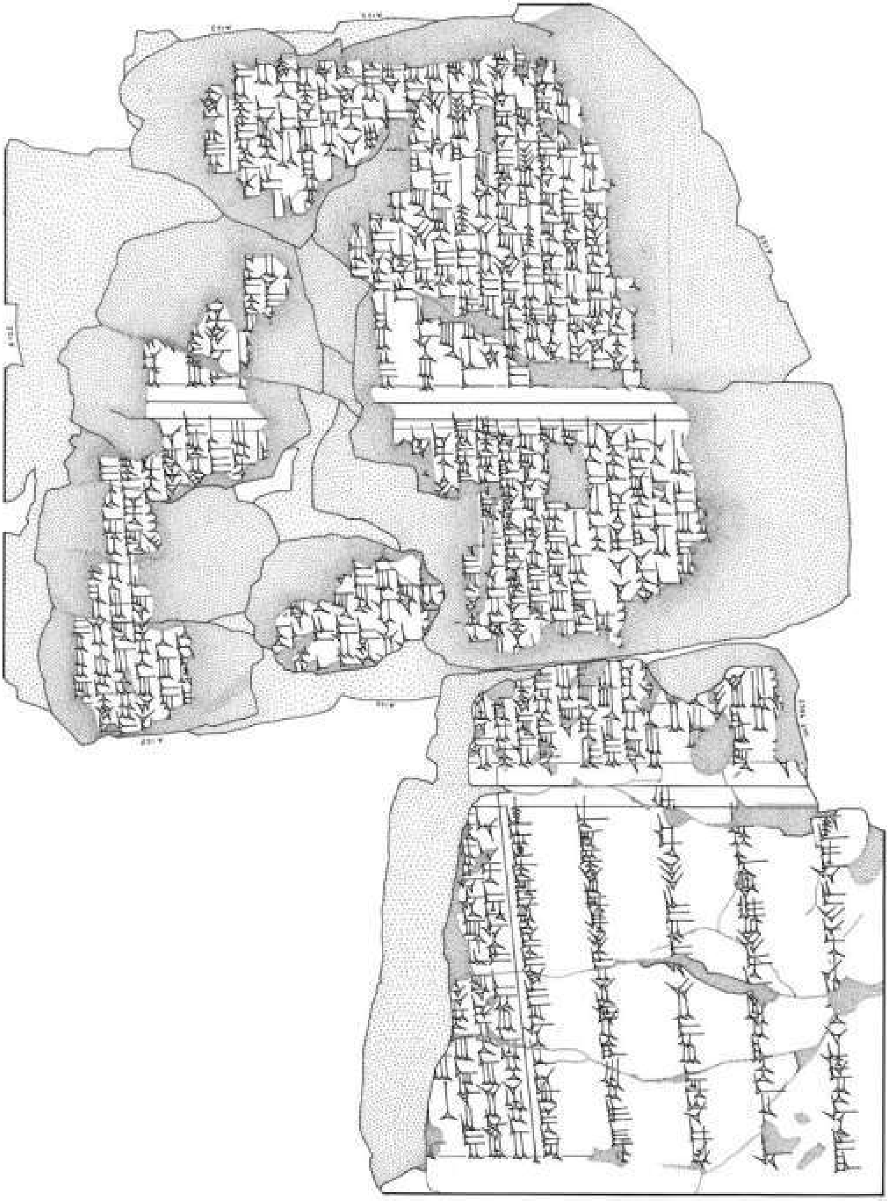
كن زوجي وأكون زوجتك».

(غلغامش السادس 1-9، ترجمة جورج 1999: 48)

لقد كتب كاتب متدرب شاب يدعى آشور-رائم-نبشتي نسخة جميلة من ملحمة غلغامش اللوح السادس على لوح ثلاثي الأعمدة، حيث عثر عليه في آشور تحت أنقاض منزل عائلته، وقد اكتملت النسخة بعلامة تشير إلى اسمه ولقبه. كانت العائلة ميسورة الحال بالتأكيد، لكن صورة المراهق الضجر محض خيال.

كان القرن الأخير والأكثر مجداً للإمبراطورية الآشورية وقتاً فقدت فيه كلا من الآشورية والبابلية مكانتهما بسرعة كلغتين شائعتين أمام الآرامية. واقتصر استخدامهما بشكل متزايد على تلك المجالات من النشاط البشري التي طالبت منذ فترة طويلة بمحو الأمية بالخط المسماري: التوجيهات الملكية، وإدارة القوانين والمؤسسات القديمة، والتعليم الكتابي الذي كان بمثابة وسيلة تدريب النخبة المهنية التي تخدمها. وعلى هذه الخلفية فمن غير المرجح أن يكون لعمل مكتوب من التقاليد القديمة مثل ملحمة غلغامش البابلية القياسية أي بقاء كأدب خارج نطاق التربية والتعليم، حيث تجري دراستها لجودتها البابلية القديمة كقصة جيدة ولمشابهتها عمق التفكير البابلي الوسيط.

إن آخر النصوص الأدبية المكتوبة بالخط المسماري جاءت من بابل في القرنين الأخيرين قبل الميلاد، عندما كانت بقايا من العائلات المهنية المرتبطة بمعبد الإله مردوخ



نسخة آشور-رائم-نبشتي من اللوح السادس من ملحمة جلجامش البابلية

(بعل)، ومنهم المنجمون ومنشدو المعابد، لا تزال تنقل التراث القديم في تعليم الكتابة المسمارية إلى أبنائها. ومع ذلك، انتهى هذا النشاط في نهاية المطاف، ومعه انتقل من الذاكرة البشرية كل ما يتعلق بالإرث الفكري المكتوب في بلاد ما بين النهرين القديمة الذي لم يعد مفيداً في الشرق الهيليني البارثي. وقرب نهاية القرون الطويلة من الكتابة المسمارية، تصارع عالم رابع مع غلغامش.

4. **بعل-أخي-أسور** Bel-ahhe-usur

الزمان: 15 كيسليمو،[1] حوالي 130 ق.م. المكان: بابل

إنه يوم مشرق في أواخر الخريف. يجلس بعل-أخي-أسور القرفصاء في زاوية فناء منزل عائلته الكبير والمتداعي في وسط بابل. المدينة تصبح ببطء خراباً هائلاً. وقد انتقلت السلطة إلى مكان آخر منذ سنوات، عندما انتقل البلاط الملكي إلى سلوقيا، وذهب معه معظم السكان. كل ما تبقى من المدينة هو إسَنغِل Esangil ، المعبد القديم المكرّس للإله مردوخ وكان قد بناه الملكان أسرحدون وآشور-بانيبال قبل 550 عاماً، والعائلات التي تعمل فيه وعدد قليل من المستعمرين اليونانيين.

عائلة بعل-أخي-أسور من المنجمين وأعضاء طائفة إسنغل. ويبلغ بعل-أخي-أسور من العمر سبعة عشر عاماً، وقد تعلم التقاليد المسمارية القديمة لسنوات عن والده إيتي-مردوك-بالاتو، وهو منجم يشغل منصباً بيروقراطياً كبيراً في بابل. في المنزل، يتحدث بعل-أخي-أسور الآرامية، ولكنه كمنجّم متدرب كان عليه أن يتعلم السومرية والأكدية البابلية. كما إن العمل تحت قيادة والده جعله يعرف القليل من اليونانية. اليوم هو يوم امتحان مهم. إنه يصنع نسخة مثالية من لوح قديم نقش عليه اللوح العاشر من ملحمة غلغامش. وهو يعرف القصيدة جيداً. إنها خلاصة الحكمة القديمة ولكنها ليست ذات فائدة عملية. ويمكن قول الشيء نفسه عن معظم الأعمال الكلاسيكية في الأدب القديم. سينقل بعل-أخي-أسور التقليد المسماري إلى أبنائه، إذا حضي يوماً بأبناء، لكنه ليس واثقاً من أنهم بدورهم سيفعلون الشيء نفسه مع أبنائهم، حيث ينتابه الشعور بأن أسلوب الكتابة

---

1. الشهر التاسع من التقويم البابلي .المترجم

بالمسمارية على الطين سينتهي عمّا قريب الى الأبد.

يمكننا أن نتخيل الصبي يرتجف في فترة ما بعد الظهر الباردة. ويسحب بطانية صوفية قديمة على كتفيه. ويتنهد وهو يلتقط قلمه البالي، وهو إرث عائلي ورثه عنه جده، إيدن-بعل، ويشرع في إنهاء لوحه. إنها الفقرة التي يعلم فيها أوتنابشتي الحكيم، الناجي الخالد من الطوفان، البطل غلغامش عن هشاشة الوجود البشري وعن حتمية الموت وعدم القدرة على التنبؤ به:

«ينكسر الإنسان مثل قصبة.

الشاب الوسيم والشابة الجميلة،

معاً [في وقت مبكر جداً] في [ذروة] حياتهما، يخطفهما الموت.

«لا أحد يرى الموت على الإطلاق،

لا أحد يرى وجه الموت،

لا أحد يسمع صوته.

الموت وحشي للغاية، يطيح بالرجال... ».

الأنوناكي، الآلهة العظماء، عقدوا اجتماعاً،

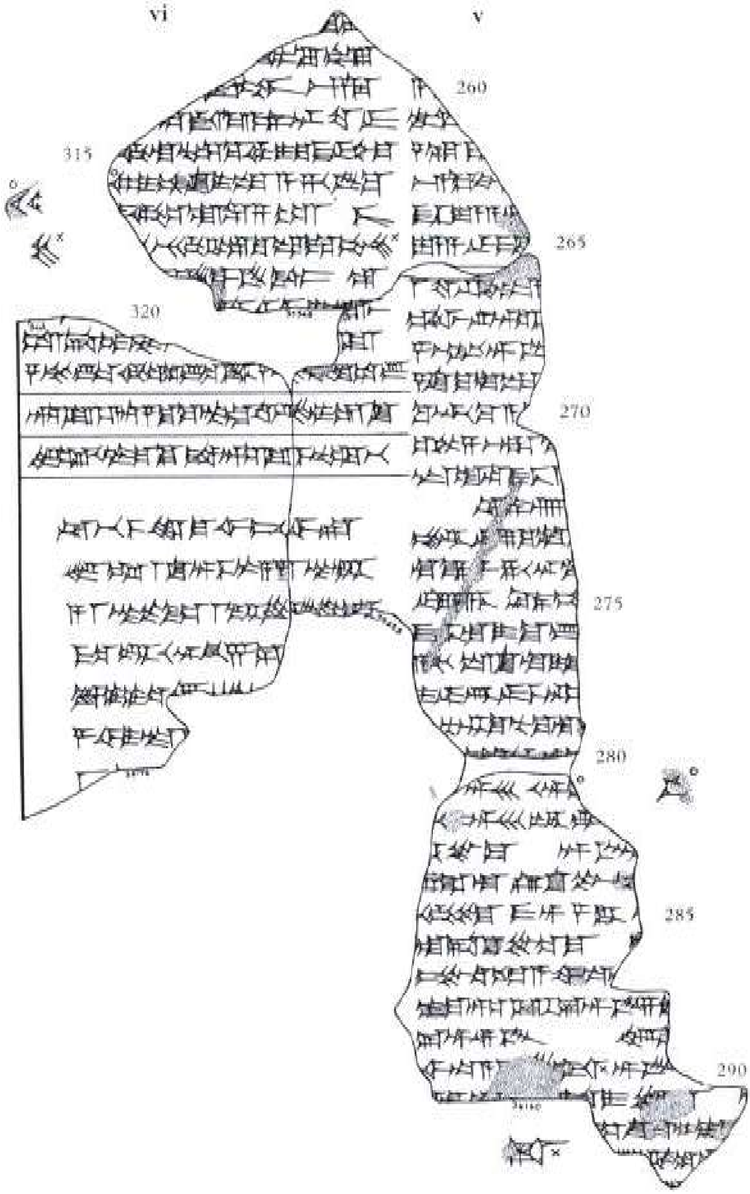
ماميتوم، صانع الأقدار، حدّد لهم المصائر:

لقد أسّسوا الموت والحياة،

لكنهم لم يكشفوا عن يوم الموت».

(غلغامش العاشر 297- 322، ترجمة جورج 1999: 86-87)

لقد كتب شاب يُدعى بعل-أخي-أسور نسخة من ملحمة غلغامش اللوح العاشر في بابل في 15 كيسليمو من عام يُحسب في العصر البارثي، حيث ورد ذلك في ملحق بإحدى أحدث النسخ الباقية من الملحمة. وإذا افترضنا هويته مع المنجّم الذي يحمل الاسم نفسه وأصوله المعروفة من ألواح أخرى مؤرخة من بابل، فمن المؤكد أنه كان متدرباً على الكتابة عام 130 ق.م.



جزء من اللوح العاشر، أنجزه الكاتب بعل-أخي-أسور حوالي عام 130 ق.م. بإشراف والده إتي-مردوخ-بلاتو.

كان هذا وقتاً تسوده الاضطرابات السياسية الكبرى، حيث وقفت بابل على ساحة المعركة بين مملكة السلوقيين في سوريا ومملكة الفرثيين (الأرسكيديين) في إيران. ربما كان بعل-أخي-أسور كبيراً في السن بما يكفي ليتذكر غزو الفرثيين بابلَ تحت قيادة مهردار (ميثريداتس) الأول عام 141 ق.م. ومن المؤكد أنه شهد استعادة السلوقيين السلطةَ لفترة وجيزة بين عامي 130 و129 ق.م. وعودة هيمنة الفرثيين السريعة تحت قيادة نائب الوصي هيمروس. أما بحلول عام 127 ق.م. أي عندما حكم بابل لفترة وجيزة الملك أسباسين Hyspaosines الميساني، فقد كان بعل-أخي-أسور وشقيقه نبو-موشتِق-أُدي Nabû-mushetiq-uddi قد توليا بالفعل بعض مهام والدهما بوصفهما منجّميْن في معبد إسَنغِل. ولكننا سنسمع آخر مرة عن بعل-أخي-أسور بعد اثني عشر عاماً، عندما كان في منتصف الثلاثينيات وكانت بابل تحت سيطرة مهرداد (ميثريداتس) الثاني الملقّب بالعظيم.

كانت حياة بعل-أخي-أسور بمثابة جسر للانتقال من مقاطعة يحكمها ورثة الإسكندر المقدونيون إلى سيادة إمبراطورية إيرانية. لقد نجت الهيلينية برحيل السلوقيين، وكذلك نجت التقاليد الأصلية الأقدم بكثير في بابل. و نجت الكتابة بالخط المسماري في بابل حتى القرن الأول الميلادي. استمرت الطقوس القديمة لمئات السنين. ووجدت الخبرة العملية البابلية طريقها إلى التراث اليوناني والآرامي وغيرهما من التراث الفكري. ومع ذلك، عند منعطف العصور، لم تكن ملحمة غلغامش المكتوبة نصاً له أي استخدام واضح أو قابل للتحديد بخلاف الدور الذي لعبه في تدريب العدد المتناقص من الكتبة الذين يكتبون بالخط المسماري. لقد كان ناقوس موتها يدقّ.

مع ذلك، لم يكن التراث المسماري هو التراث الأدبي الوحيد في بلاد ما بين النهرين في الألفية الأولى ق.م. ولابد أن العناصر المهمة في موروث بلاد ما بين النهرين لجيرانها وخلفائها كانت الأدب المحلي الحيوي باللغة الآرامية، والذي لم يبق منه سوى آثار قليلة، والأدب الشفوي الحيوي الذي كان يروي قصص فناني الأسواق، وكان موجوداً أيضاً باللغة الآرامية بحلول منتصف الألفية الأولى ق.م. ومن هذه الآداب المفقودة ومن التعديلات اللاحقة لها في الأدبيات اليهودية والمسيحية، يمكننا أن نستنتج نشأة عناصر عديدة من الأدبيات اللاحقة التي تشير إلى الاشتقاق من بلاد ما بين النهرين. إن إحدى القصص التي يبدو أنها من أصل بابلي هي تلك التي نقلها آخر علمائنا الخمسة.

5. كلوديوس أيليانوس Claudius Aelianus

الزمان: حوالي 200 م. المكان: إيطاليا.

عندما كان الخطيب الروماني أيليان يكتب أطروحته عن «طبيعة الحيوان» De natura animalium، وأراد توضيح نقطة تتعلق باللطف الحادث أحياناً من الحيوانات تجاه البشر، تذكّر قصة قديمة عن ملك بابل. كانت قصة ميلاد الملك هي التي أثارت اهتمامه، ولخصها بأفضل ما لديه من اليونانية (التي اعتبرها بعض غير الراضين يونانية رديئة)، ثم كتب القصة على النحو التالي:

«حب الإنسان سمةٌ أخرى من سمات الحيوانات...» عندما كان سيوخوروس Seuechoros ملكَ بابل، تنبأ الكلدانيون بأن الابن المولود من ابنته سينزع الملك من جدّه. وهذا جعله خائفاً و... وضع عليها أشد أنواع المراقبة. ومع كل ذلك، ولأن القدر كان أذكى من ملك بابل، أصبحت الفتاة أماً حاملاً من رجل مجهول. لذلك، خوفاً من الملك، ألقى الحراس بالطفل من القلعة، لأن الفتاة المذكورة كانت مسجونة هناك. والآن رأى نسر بعينه الثاقبة الطفل وهو لا يزال يهوي، قبل أن يتحطّم على الأرض، طار تحته وحمله على ظهره ، ونقله إلى بعض الحدائق ووضعه بعناية فائقة. وعندما رأى حارس المكان الطفل الجميل، أحبه وأعتنى به؛ فسُمي غلغامش وأصبح ملكًا على بابل».

(طبيعة الحيوان، 12-21، ترجمة شولفيلد41–39 III :9–1958)

لقصة أيليان عن غلغامش بعض الصلات بالتراث البابلي عن غلغامش، حيث إنه كان حفيد إنمركر (الذي يعد سيوخوروس تحويراً له)، وكان نسبه غير مؤكد، وكان ملكاً لبلاد ما بين النهرين السفلى، ولكن بخلاف فترة حكمه فإن الرواية لا تشترك في أي شيء مع الملحمة المكتوبة التي نعرفها. من أين جاءت إذن؟ كما عرف أيليان، فإن قصة الأميرة التي سُجنت بسبب نبوءة إطاحة الحفيد بالملك، ولكنها حملت رغم ذلك، تتكرّر أيضاً في الأسطورة المعروفة عن ميلاد بيرسيوس. إن الإنقاذ الجوي بواسطة نسر وتربية الملك على يد بستاني هي نماذج تحدث في الأدب الرافديني، في قصيدة إيتانا وأسطورة سرغون الأكدي. وإنقاذ الحيوانات البرية للأبطال الوطنيين وهم صغار موضوع أكثر عالمية، لأنه يروي أساطير شهيرة عن مؤسسي بلاد فارس وروما. وربما كان هذا الموضوع من

الموضوعات المفضلة لدى رواة القصص في النصف الثاني من الألفية الأولى قبل الميلاد.

قصة أيليان عن غلغامش، إذن، عبارة عن مركّب من عناصر سردية مستمدة انتقائياً من أساطير شرق البحر الأبيض المتوسط والشرق الأدنى. ومن غير المرجح أن تكون من ابتكاره، لأن غلغامش كان شخصية غريبة عن العالم اليوناني والروماني. والأرجح أنه صادف حكاية غلغامش مترجمة إلى اليونانية من الآرامية أو الفينيقية. ولابد أن تكون مثل هذه القصة قد نشأت من موروث شفوي لقصيدة غلغامش التي تحمل في تفاصيلها بصمة الأعراف غير الرافدينية، لكنها تنحدر في النهاية من القصيدة الشفوية في فترة بابل القديمة. ومع مرور ألفي عام، لا ينبغي لنا أن نتفاجأ إذا لم نتمكن من التعرف على القصيدة البابلية في رواية إيليان عن غلغامش. ماذا يمكننا أن نتوقع غير ذلك بعد تعاقب نحو ستين جيلاً من رواة القصص؟

من الواضح أن التراث المكتوب سيكون على الأغلب أكثر استقراراً من التراث الشفهي. والأدلة الرافدينية، كما تم تفسيرها هنا، تؤكد هذا. وقد بُذلت العديد من الجهود في السنوات الأخيرة لسد الفجوة بين الأدب الرافديني القديم والأدب المعاصر واللاحق. وفي القيام بذلك تم التركيز بشكل كبير على التراث المسماري. وهذا ليس مفاجئاً، لأن معظم نصوص الأدب المكتوب على مواد من غير الطين قد ضاعت، وضاع معها بالطبع التراث الشفهي القديم الذي لا يمكن معرفته. لكن بحلول أواخر الألفية الأولى ق.م. أصبح التراث المسماري ملكية محمية من قبل نخبة صغيرة من الكتبة. لا شك أن التراث الشفهي المعاصر للأدب كان ذا رواج أوسع، فضلاً عن تأثيره الأكبر على المناهج الثقافية للحضارات الجديدة التي احتلت الشرق الأدنى في العصرين الهلنستي والمسيحي.

■ المراجع

- Alster, Bendt 1995. Epic tales from ancient Sumer. Pp. 2315–26 in Sasson 1995 Black, Jeremy, Graham Cunningham, Eleanor Robson, and Gábor Zólyomi 2004. The Literature of Ancient Sumer. Oxford: Oxford University Press

- Bottéro, Jean 1995. Akkadian literature: An overview. Pp. 2293–303 in Sasson 1995.

-Dalley, Stephanie 1989. Myths from Mesopotamia. Oxford: Oxford University Press.

-Foster, Benjamin R. (ed.) 2001. The Epic of Gilgamesh. New York: Norton.

- Foster, Benjamin R. 2005. Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature. 3rd edn. Bethesda, Md
- George, Andrew 1999. The Epic of Gilgamesh. Harmondsworth: Penguin Books
- George, A. R. 2003. The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts. 2 vols. Oxford: Oxford University Press
- Jacobsen, Thorkild 1987. The Harps that Once . . . Sumerian Poetry in Translation. New Haven: Yale University Press
- Michalowski, Piotr 1995. Sumerian literature: An overview. Pp. 2279–91 in Sasson 1995
- Reiner, Erica 1991. First-millennium Babylonian literature. Pp. 293-321 in J. Boardman,
- I. E. S. Edwards, N. G. L. Hammond and E. Sollberger (eds.), The Cambridge
- Ancient History. 2nd edn, Vol. III Part 2. Cambridge: Cambridge University Press
- Renger, Johannes M. 1978. Mesopotamian epic literature. Pp. 27–48 in Felix J. Oinas (ed.), Heroic Epic and Saga. An Introduction to the Word's Great Folk Epics. Bloomington and London: Indiana University Press
- Sasson, Jack M. (ed.) 1995. Civilizations of the Ancient Near East. 4 vols. New York: Scribner
- Scholfield, A. F. 1958–9. Translation of Aelian's On the Characteristics of Animals. 3 vols. Loeb Classical Library. London: Heinemann
- Vanstiphout, Herman 2003. Epics of Sumerian Kings: The Matter of Aratta. Atlanta: Society of Biblical Literature

الكاتب في العراق القديم

وليد ميهوب

للكاتب مكانة كبيرة ومتميزة في حضارة بلاد الرافدين، حيث أنه كان ينتمي إلى النخبة الاجتماعية، وقد اكتسب الكتبة معرفة الكتابة والقراءة والحساب في مدارس مخصصة لهذا الغرض، وتخصصوا بعد ذلك لأداء خدماتهم في القصور والمعابد والمحاكم والجيش وغيرها من المجالات، ومهم من وقع عليه مسؤولية المحافظة على الإرث الحضاري لبلاد الرافدين، حيث كانت نتائج الأدب الكبير لحضارة العراق القديم من صنعة فئة الكتبة.

وعلى هذا الأساس نطرح مجموعة من التساؤلات تتمثل فيما يلي:

ما هي أسباب وعوامل اختيار مهنة الكاتب في المجتمع العراق القديم؟ وكيف كانت تتم عملية تعليم وتنشئة الكاتب؟ وما هي أصناف الكتبة التي عرفتها حضارة بلاد الرافدين؟ وما هي المكانة الاجتماعية التي كان يتمتع بها الكاتب في المجتمع العراقي القديم؟

1. أسباب ودوافع تعلم مهنة الكتابة

إن الدوافع التي كانت تتوخاها فئة الكتبة وتنشدها من تعلم مهنة الكتابة في مجتمع بلاد الرافدين، يمكن أن نلتمسها بشكل واضح مما أوردته النصوص المسمارية التي زودتنا بمادة غنية من الأقوال والأمثال التي تحث على احتراف هذه المهنة المهمة لما لها من أهمية كبيرة في حياة المجتمع آنذاك. فقد كانت مسؤوليات بعض الأسر ولا سيما الميسور منها، توجه أولادها لينالوا قسطاً من التعليم والتثقيف كي يشغلوا بعدئذ المناصب والوظائف الإدارية.[1]

1. عامر عبد الله الجميلي. الكاتب في بلاد الرافدين، مكتبة نرجس، بغداد. 2001. ص. 37.

ومن الأمثال التي أوردها عدد من النصوص في مدح فن الكتابة:

- الكتابة فن بهيج لا تشبع منه النفس.
- ليس من السهل تعلم الكتابة، ولكن من تعلم الكتابة لا يقلق أبداً.
- جاهد في ضبط الكتابة وستغنيك.
- كن مجدّاً في الكتابة توفّرلك الغنى والرفاهية.
- إن الكتابة بيت الغنى.
- إن أهملت الكتابة يشار إليك بالسخرية.
- الكتابة حظ سعيد فيه الغنى والرفاه.
- إن فن الكتابة هي أم الخطباء وأب الأساتذة.[1]

فمن خلال هذه الأمثال والحكم يمكن القول أن المستقبل الذي كان ينتظر المتعلمين لفن الكتابة مغرياً، حتى كانت القصور تحتضن المتميزين منهم من أجل تقلّد المناصب المهمة والمرموقة فيها، بالإضافة إلى ذلك فإن المكانة المميزة والرفيعة

التي تحظى بها هذه الفئة في المجتمع العراقي القديم جعلت الكثير من الأسر تسعى إلى تعليم أبنائها هذه المهنة.

وقد كان تعلم مهنة الكاتب في العراق القديم حكراً على طبقة الأمراء والأغنياء والمتنفذين في المجتمع وأبناء الكتبة، ولم يكن متاحاً لبقية فئات المجتمع الأخرى من الفقراء والعبيد إلا نادراً، وهذا ما بينته النصوص المسمارية التي يرجع تاريخها إلى نحو 200 ق.م. حيث وجد الباحثون بعد دراستها أن أكثر من 500 شخص ذُكرت أسماؤهم في هذه النصوص هم من فئة الكتبة، وذكر أن أباءهم كانوا من الطبقة العليا، إذ كان منهم الحكام والسفراء والموظفين في القصر، ومن طبقات الكهنة ورؤساء العمال، ومن الكتبة المكلفين بإدارة دور السجلات، ومن المحاسبين والمشرفين على إدارة المعابد وضباط الجيش وموظفوا الضرائب والكتبة، ولم يرد أي شخص من طبقة الفقراء.

---

1. م. س. ص. 38.

2. نشأة الكاتب وتعليمه

إن فترة تكوين وتعليم الكتبة طويلة وشاقة، حيث كانت العملية تتم على مستوى المدارس التي كانت في بدايتها ملحقة بالمعابد.[1] وكان المعبد المدرسة الأولى لتنشئة الجيل وتعليمه، كما كان الكهنة هم المعلمون الأوائل والمؤسسون الفعليون لتلك المدارس.[2]

وكانت أولى مراحل التعليم تتم على مستوى المدارس الابتدائية التي يطلق عليها بالمصطلح السومري اسم «إدُبَّد» E.DUB.BA.A ، وفي اللغة الأكدية مصطلح «بيت طُبّي» BIT-ṬUPPI ، وتعني «بيت الألواح».[3] ثم ينتقل الطالب إلى المرحلة الثانية التي تتم على مستوى المدارس المتقدمة (العليا) وفيها يدرس العلوم على اختلافها، كالرياضيات والفلك والقانون. وقد سميت هذه المدارس في اللغة الأكدية « بيت الحكمة» بيت ممّ BIT MUMME ، حيث كانت هذه المدارس بمثابة المعاهد العليا.[4]

وقد كان الكتبة يتلقون في فترة تكويهم وتعليمهم نوعين رئيسيين من الدراسات هما الدراسات العلمية والدراسات الأدبية. حيث تضمنت الدراسات العلمية جداول مطولة احتوت على أسماء الطيور والأشجار وأسماء الحشرات وأسماء الأماكن والمدن والأحجار والمعادن. كما وضعوا أصنافاً منوعة من الجداول الرياضية وعدداً من المسائل والقواميس.[5]

ويضاف إلى ذلك أن الطالب يتم تدريسه مواداً علمية أخرى، أما الدراسات الأدبية فتضمنت كل الإنتاجات الأدبية المبتكرة، وبشكل خاص النتاجات الشعرية والملاحم والأساطير التي كانت تمجّد أعمال الآلهة والأبطال فضلاً عن قصائد الرثاء والقصص

1. هادي ساكرز؛ الحياة اليومية في العراق القديم (بلاد بابل وآشور)، ترجمة: كاظم سعد الدين، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة. 2000. ص. 73.
2. مؤيد سعيد؛ المدن والمدينة والمعابد، المدينة والحياة الاجتماعية، ج1، بغداد، 1977. ص. 126.
3. عبد القادر، عبد الجبار؛ المدخل إلى تاريخ الحضارات القديمة. ق.1، بغداد، 1990. ص. 232.
4 عامر سليمان؛ اللغة الأكدية. الموصل، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1991. ص. 164.
5. فاضل عبد الواحد علي، المثقفون في تراث الرافدين القديم. مجلة الموقف الثقافي. ع.7، بغداد. 1997.

الدينية والجغرافيا والقوانين والشرائع.(1)

وقد كان يشرف على تكوين وتعليم الكتبة مجموعة أو هيئة من الإداريين والمعلمين، يأتي في مقدمتهم «الخبير» أو «المتخصص»، وكان يطلق عليه بالمصطلح السومري أميا UM.MI.A ويقابله باللغة الأكدية أُمّانُ UMMENU التي تؤدي في وقتنا الحاضر معنى المشرف التربوي أو الاختصاصي.

وتتألف الهيئة الإدارية كذلك من مدير المدرسة أي UMMIA الذي يطلق عليه في بعض الأحيان لقب «أبو المدرسة»،(2) ثم من كادر تدريسي يعرف في النصوص المسمارية باسم SES GAL ويعني حرفياً «الأخ الأكبر» أو «الأستاذ المساعد»، وكانت تقع على عاتقه مسؤولية التدريس وتعليم الطلبة، حيث يقوم بكتابة الألواح الجديدة المعدة للطلبة بغية استنساخها، وفحص استنساخ الطلبة، والاستماع إليهم، وقراءة الواجبات اليوفية للطلاب.(3)

وكان ضمن الهيئة الإدارية في المدرسة «رجل النظام»، ويقوم بمراقبة التلاميذ خارج المدرسة. ويوجد كذلك المسؤول عن الإنظباط في المدرسة، وكان يدعى «رجل السوط»،(4) ويضاف إلى ذلك كان هناك عدد من المعلمين المتخصصين في

الدرا سات العلمية عرفوا بأسماء متعددة منها «يشار ناشد» أي «كاتب الحساب»، و«ديساراشكا» أي «كاتب الفعل»، وربما يكون هذا المعلم متخصّصاً في تدريس المساحة أو الهندسة، بالإضافة إلى معلم اللغة السومرية ومعلم اللغة الأكدية والرسم والإنشاد.(5)

ولقد كانت التوجهات التعليمية في مدارس بلاد الرافدين القديمة تتضمن ضرورة

1. عبد الرزاق حسين حاجم؛ أسس قيام المدرسة في بلاد الرافدين. مجلة دراسات تاريخية، العدد 4، بغداد 2010، ص. 137.
2. الجميلي، م. س. ص. 46.
3. حاجم، م.س. ص. 147.
4. الجميلي، م.س. ص. 47.
5. حاجم، م.س. ص. 148.

المحافظة على الأدب السومري وإحيائه باستمرار، من خلال تعليم الطلبة على استنساخ تلك النصوص الأدبية، وإتقان مواد الإنشاء السومري والنحو للطلبة الأكثر تقدماً، ومن بين النصوص الأدبية التي تمت المحافظة عليها الترنيمات الملكية ومجاميع الأمثال والنصوص الأسطورية والمحاورات والمناظرات وأدب الفكاهة الخيالية (مثل: الصيف والشتاء، الفلاح والراعي).[1]

وبعد استكمال التكوين الدراسي يخضع الطلبة إلى امتحان (اختبار) خاص من أجل معرفة مستوياتهم، وفي حالة نجاح الطالب يقال له «أنت كاتب»، ويشرع بعد ذلك في ممارسة مهنة الكتابة وبذلك يعدّ كاتباً.[2]

3. أصناف الكتبة

إن رغبة الطالب في التخصص بصنف معين من أصناف الكتابة كان عاملاً من العوامل التي أدّت إلى ظهور تخصّصات كثيرة في أصناف الكتبة، ويضاف إليه توجيه العائلة للطالب نحو صنف معين من الكتابة. وكان كذلك لقدرات الطالب وإلمامه بفن كتابة العلامات وأساليها اللغوية في أصناف المعرفة أثره في التخصص بأحد أصناف الكتابة.[3] ولهذا فإن حضارة بلاد الرافدين عرفت عبر مراحلها التاريخية أصناف متعددة للكتبة نذكر منها:

- كاتب المعبد:

كان الكاتب عادة ما يكون من بين الكهنة ونشأ في ظلال المعبد، ولم يكن جميع الكهنة كتبة. كما لم يكن جميع الكتبة كهنة.[4]

وقد كان كاتب المعبد يقوم بأداء الأعمال الإدارية للمعبد عن توليه إدارة مخازن المعبد والعمل على تسجيل تصيريف المنتجات والسلع المختلفة فيه، كالخضار

1. طه باقر؛ مقدمة في أدب العراق القديم. بغداد 1976. ص.ص. 164- 165.
2. ساكرز، م.س. ص. 76.
3. جورج كونينيو؛ الحياة اليومية في بلاد بابل وأشور. ترجمة: سليم طه التكريتي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة 1976. ص. 301.
4. الجميلي، م. س. ص. 56.

والأسماك والصوف والفضة، وقد استدعت الحاجة أحياناً أن ينتقل الكاتب مع الباعو إلى المدن المختلفة لإنجاز وتدقيق أسعار المنتجات المصروفة ومبالغها خلال عمليات البيع والشراء، ويتضح من الأرشيفات المكتشفة في المعابد أن هؤلاء الكتبة قد احتفظوا بتسجيلاتهم المدونة في أرشيفات المعابد.[1]

كما كان هؤلاء الكتبة يساعدون موظفي الأرشيف في المعبد على تصنيف وتحديد الألواح المتعلقة بواردات المعبد وأعماله المختلفة وخزنها، وقد كانت هذه الألواح تعد نذوراً للآلهة في المعبد، فكل ما كان يقوم به الكهنة من نشاطات تخصّ زيادة وارداته من خلال المتاجرة بها أو تقديم القروض لأجل الفائدة أو تقديم قرابين إلى المعبد كنذور كان لها وضعها الديني وأهميتها عند الناس آنذاك.[2]

وقد ارتفعت المكانة الاجتماعية والاقتصادية لكاتب المعبد خلال العصر الآشوري الحديث (911- 616 ق.م.) نتيجة اهتمام الملوك الأشوريين بمنح الأوقاف والإقطاعات من الأراضي والحقول والخمس إلى معبد الإله آشور، ومن الإشارات المهمة التي تدلّ على مكانة كاتب المعبد خلال هذا العصر ودوره ما نجده في أحد نصوص قائمة الشهود، إذ ورد فيها كاتب مع مجموعة (خزان ḪAZANUN)، كما ورد في نص آخر عن واجبات كاتب معبد «إنانا» من هذا العصر ذكر: «كاتب المعبد يتحمل مسؤولية فحص الغذاء والطعام وتلقي القرابين لجميع الآلهة».

- كاتب الملك:

اختص كاتب الملك بتدوين الحوليات الملكية، وكان يرافق الملك في كافة أسفاره الإدارية والعسكرية، وفي رحلات الصيد، لكتابة أعماله وتفاصيل حياته اليومية، وكان كاتب الملك يعمل أمينَ سرَّ الملك، ويكتب أوامره ومآثره، ويمجد صفاته وألقابه، ويذكر أعماله المعظّمة ، إذا ما شيّد الملك قصراً أو قام بتجديد معبد.[3]

1. قصي صبحي عباس الجميلي؛ المكتبات في العراق القديم خلال الألف الأول ق.م.. بغداد 1997. ص. 22.
2. الجميلي/ م.س. ص. 57.
3. الجميلي، م. س.. ص. 58.

=

وقد ظهرت بعض أسماء كتبة الملوك. نذكر منهم الكاتب السومري الشهير «دودو» كاتب الملك أورنانشه.[*] وفي العصر الآشوري الحديث وردت بعض الأسماء مثل الكاتب «كاب-إيلان.إيرش» كاتب الملك آشورناصربال الثاني (883- 859 ق.م.)، و«نابو-شليشمون» رئيس كتبة الملك سرجون الآشوري (761- 705ق.م).[1]

كما يمكن أن يندرج ضمن كتبة الملك أيضاُ «كاتب الملكة». حيث كان البلاط الملكي في العصر الآشوري يضم من بين الكتبة كاتب سيدة القصر (الملكة- زوجة الملك). وفي بعض الأحيان يتم تخصيص اثنين من الكتبة لأداء المهام الخاصة بالملكة وكتابة مراسلاتها وتنظيم الوثائق والعقود بأملاكها.[2]

- كاتب القصر:

اختص هذا الصنف من الكتبة بأرشيفات المراسلات الملكية لاستنساخ النصوص التي قد يطلبها الملك، والمحافظة على كل الوثائق التي تتعلق بالحوادث اليومية ذات العلاقة بالإدارة الملكية والأوامر الصادرة منها، فضلاً عن فهرسة جميع الرسائل الواردة إلى القصر، وترتيبها بعد الانتهاء منها، علاوة على تدوينهم نصوص الحوليات الملكية. كذلك يقومون بجمع الضرائب وإدارة العمال والمباني العامة التابعة للقصر مثل المخازن، وهو ما يشير إلى أنهم أيضاً كانوا بمثابة مستشاري الملوك في بلاطاتهم.[3]

- كاتب البلاد:

اختص هذا الصنف من الكتبة باستلام الرسائل والتقارير والمراسلات الأخرى الخاصة بالمدن والمقاطعات، فقد كان أولئك الكتبة يقدمون للملك تلك الرسائل التي يبعثها الحكام والموظفون من المقاطعات، وبعد عرضها أمام الملك كانوا يعملون على تدوين ردودها استناداً إلى التوجيهات والأوامر الملكية.[4]

(*) أورنانشه (2494- 2465 ق.م.) مؤسس سلالة لگش في عصر فجر السلالات الثالث.

1. كونتينيو، م.س. ص.267.
2. الجميلي، م.س.ص. 61.
3. قصي الجميلي، م.س. ص.ص. 22- 23.
4. الجميلي، م.س. ص. 65.

وقد كان لكاتب البلاد دور واضح في الإدارة وخاصة فيما يتعلق بالقضايا الخاصة بالمدن الآشورية والمقاطعات. ويمكن ملاحظة أهمية وظيفة كاتب البلاد الإدارية من خلال نصيبه في الغنائم التي وُزّعت على منتسبي القصر وموظفيه الكبار.[1]

- كاتب المدن:

هو الكاتب الذي كانت واجباته تتحدث دائماً بحاكم المقاطعة والمدينة، وتتم من خلال المراسلات مع الجهات العليا في الدولة والعاصمة، كما أنه معنيّ بكل تنظيمات الشؤون البلدية، فقد تبين من خلال المادة 6 من اللوح الثاني من قوانين العصر الآشوري الوسيط أن كل من يرعب بشراء عقار (حقل أو بيت) داخل مدينة آشور، كان عليه أن ينادي في مدينة آشور«عن قضيته». وتعقد

جلسة يحضرها أحد الموظفين الكبار في البلاط، وكاتب المدينة وموثق العقود الخاص بالملك.[2]

وفي العصر الآشوري الحديث يعد كاتب المسؤول الإداري الثالث في المدينة، كما ذكر مراراً في العقود والرسائل مع كبار القضاة في المدينة، مما يشير إلى صفته القانونية وعلاقته الوثيقة معهم ومنزلته الرفيعة والفعالة في المدينة.[3]

- الكاتب العسكري:

إن المتتبع لتاريخ الجيش في بلاد الرافدين عبر العصور، وما ورد من معلومات دقيقة عن تنظيمه وأصنافه في النصوص المسمارية، يلحظ أهمية الدور الذي كان يؤديه الكتبة في تدوين جميع وقائع الأحداث، وطرق تسيير الحملات العسكرية

ووصفها بتفاصيل شاملة، كذلك طبيعة العمليات التي خاضها الجيش وخططه وانتصاره، ومن ثم تدوين أعداد القتلى والأسرى الذين كان يتم جلبهم، فضلاً عن قيامهم

---

1. علي الجبوري؛ الإدارة، موسوعة الموصل الحضارية، مج.1، الموصل. ص. 88.
2. فوزي رشيد؛ الشرائع العراقية القديمة. ط.3. بغداد 1973.
3. الجميلي، م.س. ص. 66.

بإحصاء الغنائم التي يستخلصها الجيش بعد حسم تلك العمليات الحربية.[1]

وقد خلف كتبة الجيش خلال عهد سلالة إيسن الثانية (1156- 1065ق.م.) نماذج عدة من النثر الأدبي الرفيع صوروا فيها زحف الجيوش والعمليات الحربية والتحركات الناتجة في المعارك. فعلى سبيل المثال وردتنا تفصيلات الحملة العسكرية التي شنها الملك نبوخذ نصر الأول (1164- 1106 ق.م.) على بلاد عيلام، وقد دُوّنت أحداثها من قبل الكتبة العسكريين على مسلة اشتهرت لدى الباحثين باسم وثيقة النصر.[2]

وقد كان الكتبة العسكريون يقومون بعمليات الجرد، إذ كانوا بمثابة الأمناء على تدقيق كميات الإمدادات والتموين لتوزيع الجرايات والتجهيزات والمعدات على الفرق الحربية.[3]

- كاتب القضاة:

يعد كاتب القضاة من أهم موظفي دائرة القضاء. فلولاه لما وصلتنا تلك المجموعة من الرقم الطينية التي احتوت على قضايا المحاكم التي نظرت فيها المحكمة، إذ كرّس بعض الكتبة في بلاد الرافدين جهدهم من أجل تعلم ودراسة الصيغ الشرعية والقانونية والإلمام بشؤون القضايا التي كانت تقدّم إلى المحاكم، مما اقتضى منهم أن يكونوا على اتصال وثيق بمعرفة القوانين والإلمام بمواردها ومصطلحاتها الدقيقة.[4]

فقد كانت بعض المواد القانونية يتم تدريسها لهؤلاء الكتبة في بدايات حياتهم الدراسية بكلتا اللغتين السومرية والأكدية. ومنها مجموعة من مواد قوانين «أورنمو» و«لبت عشتا«» و«قانون حمورابي» التي ربما كانت تدرَّس في المدارس على نحو دائم، فضلاً عن تدريس بعض قضايا المحاكم المحسوبة إلى الكتبة.[5]

1. م. س. ص. 68.
2. باقر، م.س. ص. 64.
3. ساكز، م.س. ص. 88.
4. كرستوفر لوكاس؛ حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم. ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت، دار الحرية للطباعة. بغداد 1980. ص. 45.
5. م.س. ص. 45.

- كاتب الاستخبارات والتقارير السرية:

كان هذا الصنف من الكتبة يتواجد في عمق أراضي العدو وفي أصقاع بعيدة خارج البلاد، وربما كانوا يؤدون مهامهم في داخل البلاد أيضاً، ولا سيما في المناطق التي كان يسودها العصيان والتمرد باستمرار على السلطة المركزية، فقد وقع على عاتق

هؤلاء الكتبة جمع الأخبار والمعلومات عن الأعداد وكانوا يعملون على تقديم التقارير اللازمة وإيصالها بالسرعة الممكنة إلى الملك والقادة المسؤولين. وقد برز هذا الصنف بشكل متميز في العصر الآشوري الحديث.(1)

- كاتب الفلك والتنجيم والفأل:

تعامل هذا الصنف من الكتبة مع الألواح الخاصة بعلوم الفلك والتنجيم، إذ كانوا يرفعون تقاريرهم إلى الملك على هيئة تنبؤات تتضمن نتائج ملاحظاتهم عن الأبراج في السماء، أو مصطلح القمر والهلال في بداية الشهر، فيقوم بإعلان الشهر الجديد.(2) وقد سجل الكتبة الآشوريون والبابليون أسماء النجوم المرئية، وحدّدوا مواقعها في قبة السماء واستعانوا بها لتفسير التنبؤات والرموز الملكية.(3)

- كاتب الوصفات الطبية:

حاول بعض الكتبة تدوين الوصفات الطبية التي استخدمها الأطباء وإلى جانها تشخيص الأمراض التي كانت سائدة في ذلك الوقت، وضمنت بعض هذه النصوص ثلاثة أقسام من الكتابة، ذكر في القسم الأول أسماء الأعشاب المجربة، وذكرت في القسم الثاني أسماء الأمراض مع الوصفات الدوائية، أما القسم الثالث فتضمن طريقة تحضير وإعطاء الوصفة للمريض.(4)

---

1. الجميلي، م.س. ص. 75.
2. كونتينيو، م.س. ص. 377.
3. م.س. ص. 379.
4. عامر سليمان، م. س. ص. 322.

وقد عرفت حضارة بلاد الرافدين أنواعاً أخرى من الكتبة، نذكر مهم كاتب العلوم الكيميائية الذدئ كان مختصاً في تدوين المعارف الخاصة بتحقل الكيمياء، وكذلك كاتب المعارف الجغرافية الذي تخصّص في تحديد طبيعة التضاريس ومواقع البلدان والممالك التي كانت تحيط بالبابليين والآشوريين. ويضاف إليهم كاتب المدونات التاريخية (مثل نصوص التقاويم، الحوليات الملكية)، والكاتب الأديب، والكاتب الناسخ.

وتشير النصوص المسمارية إلى أن التعليم لم يكن مقتصراً على الذكور بل شمل كذلك الإناث، إذ كان بإمكان بعضهن التعلم ليصبحن كاتبات فيما بعد.[1]

4. مكانة الكاتب الاجتماعية

إن الدور الذي لعبه الكاتب في المجتمع العراق القديم جعله يحتل مكانة مرموقة بين أوساط هذا المجتمع، وجعله كذلك يلقى احتراماً كبيراً من الفئات الاجتماعية الأخرى من الفلاحين والتجار والصنّاع وغيرهم.

ونظراً لأهمية مركز الكاتب ودوره الكبير في مجتمع بلاد الرافدين، فقد دفع بعض الملوك والحكام بأبنائهم إلى الدراسة ومعرفة أسرار الكتابة وامتهان وظيفة الكتابة مستقبلاً، ولذلك فإن امتهان هذه الوظيفة اقتصر فقط على أبناء ذي النفوذ والأغنياء والقادة العسكريين والكهنة وحكام المدن.[2]

ومما يؤكد مركز الكتبة الاجتماعي طبيعة الأختام التي امتلكوها واستخدموها في التصديق على المعاملات والوثائق، وقد احتوت هذه الأختام أسماء الكتبة وأسماء أبائهم ومعلميهم ومهنهم. واحتوت كذلك على تصاميم ونقوش مميزة، وقد جُعِلت أحياناً من أحجار كريمة.

وقد كانت مكانة الكاتب كبيرة في العصر الآشوري الحديث، حيث يعتبر الشخص الثالث في أي تنظيم إداري للدولة أو القصر أو المدينة أو المعبد أو المقاطعة، كما

1. الجميلي، م.س. ص. 99.
2. م. س. ص. 104.

انعكست مكانة الكاتب الاجتماعية على وضعه الاقتصادي، حيث جاء في أحد النصوص المسمارية أن كاتب القصر كان يمتلك 3000 نعجة، وكذلك في نص آخرتم تخصيص ثلاثة مساكن للكتبة في داخل القصر.[1]

1. م.س. ص. 75.

مومياء الجغبوب

بين النوايا الطيبة والشواهد التاريخية

الصديق بودوارة*

فريحة يوسف المصراتي**

غود تشايلد وأوليفيرو

كانت الإشارة الأولى لمومياء الجغبوب هي ما كتبه الإنجليزي غود تشايلد*** في كتابه «دراسات ليبية» عن مومياء عُثر عليها في الجغبوب، لكن الملاحظ أنه لم يعط أهمية كبيرة لموضوع المومياء بقدر ما اهتم أكثر بالتقليل من أهمية جهود عالم آثار آخر هو أوليفيرو**** وتقديمه على أنه عصبي وأناني ومتعصب وسريع الغضب: «من المؤكد أن أوليفيرو بدأت تلتصق به سمعة الأنانية والتعصب، وألمح البعض إلى أنه كان سيء الحظ، وأن "عينه تصيب بالسوء"».[2]

لكنه بعد ذلك ينتقل مسرعاً إلى صلب الموضوع ليصف مختصراً موضوع المومياء، ويستطيع القاريء المتمعّن أن يلاحظ عليه عدة نقاط مهمة هي كالآتي:

1. لم يعر غودتشايلد لموضوع اكتشاف المومياء أهمية تذكر، بل أنه ذكر في معرض

---

* د. الصديق ابريك بودوارة، أستاذ مساعد. الهيئة الليبية للبحث العلمي aglemohada@gmail.com

** د. فريحة يوسف المصراتي، أستاذ مساعد. جامعة السيد محمد بن علي السنوسي الإسلامية.

*** انظر ملحق (1)

**** انظر ملحق (2)

2. غودتشايلد، مرجع سابق، ص496.

حديثه أنه شائع ومعروف أن هناك مومياوات مدفونة في تلك المنطقة: «كان هدف أوليفيرو أن يستخرج من القبور القديمة حول الجغبوب إحدى المومياوات القديمة المعروفة هناك، والعودة بها إلى قوريني أو بنغازي لوضعها في المتحف».[1]

من هذه الفقرة نستطيع أن نعرف من صاحب الكتاب أن موضوع وجود مومياوات في الجغبوب لم يكن سراً، كما أنه استخدم صيغة الجمع عندما ذكر جملة «مومياوات قديمة ومعروفة»، وهذا يضعنا على العتبة الأولى لتناول الموضوع بشكل عقلاني بعيداً عن التهويل والمزايدة.

في فقرة أخرى نعثر على ما يفيد أن غودتشايلد، وهو الخبير بالآثار المتمرس بالاكتشاف، لم يشك للحظة واحدة في الأصل المصري لهذه المومياء، بل أنه بادر ومنذ البداية في الكتابة عنها على هذا الأساس في معرض حديثه (شبه الساخر) عن ما كتبه مكتشف إيطالي يدعى أرديتو ديسيو[2] عن رحلة مثيرة للجدل، كانت هي بالذات رحلة أوليفيرو عائداً بالمومياء من الجغبوب إلى بنغازي: «إن مواطن المناطق الشمالية ذا الدم البارد يمكن أن يسخر من هذه الخرافة المنتشرة في الجنوب، لكنه حتماً يتسلّى بما كتبه أرديتو ديسيو المكتشف الإيطالي المشهور عن ما حدث لقافلة عسكرية كانت تحمل رجل آثار ومومياء «مصرية» من الجغبوب إلى قوريني في خريف 1926م. وكان رجل الآثار هو أوليفيرو نفسه».[3] إنه هنا يذكر وبسلاسة ودون تعقيد أن المومياء «مصرية»، ويمرّ

1. غودتشايلد، دراسات ليبية، مرجع سابق، ص497.
2. انظر الملحق (2)
3. غودتشايلد، مرجع سابق، ص496.
(*) لعنة الفراعنة: بدأت هذه السمعة المختلقة مع اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون الذي تم على يد الانجليزي هوارد كارتر، وبتمويل من اللورد كارنارفون، ففي أواخر نوفمبر 1922 تم فتح باب المقبرة وقد وجد كارتر رقيماً خزفياً في إحدى الغرف نقشت عليه عبارة تقول: «إن الموت سوف يقضي بجناحيه على كل من يحاول أن يزعج هدوء الفرعون او يعبث بقبره». ورغم أن الواضح من هذا التحذير أنه موجه للصوص المقابر الذي كانوا ينتشرون في ذلك الزمن، إلا أن هذا التحذير تحول إلى خرافة لاحقت كل المنقببين عن الآثار الفرعونية، وهي التي عرفت فيما بعد بلعنة الفراعنة: للمزيد: فيليب فاند نبرغ، لعنة الفراعنة. التفسير العلمي لظاهرة لعنة الفراعنة الغامضة، ترجمة خالد أسعد عيسى. أحمد غسان سبانو، منشورات دار قتيبة للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 2004.

بالموضوع مسرعاً لأنه كان يريد أن يكتب أكثر عن ما يشبه «لعنة الفراعنة»* التي صاحبت رحلة أوليفيرو بالمومياء أكثر من اهتمامه بمناقشة تفاصيل المومياء ذاتها.

إن غودتشايلد يمضي في وصف الرحلة حتى أثناء توجهها للجغبوب منطلقة من مدينة البيضاء (دون اهتمام بحمولتها الأساسية التي ستعود بها من هناك)، بل أنه يورد تأكيداً عابراً للضابط المكلف بحماية القافلة باعتقاده الجازم أن المومياء «مصرية»: «ولكن القافلة العسكرية التي نقلته من البيضاء إلى الجغبوب لاقت سلسلة من الحوادث المؤسفة التي لا عدد لها، ففي مطعم الضباط بالجغبوب التقى ديسيو مع الضابط المسؤول عن القافلة، الذي قال له بصراحة: إن ذلك الرجل (يقصد أوليفيرو) عين حسودة تظن بالسوء، وإني لم أرافق أبداً قافلة مفجعة مثل تلك القافلة، ولا أتصور ما سيحدث لنا في طريق العودة، خاصة أن معنا في هذه الشاحنات هذه المومياء المصرية».[1]

ويمضي غودتشايلد في ذكر ما كتبه ديسو عن متاعب القافلة مع لعنة المومياء، وكأنه مهتم فقط بالنيل من شخصية صاحبها: «وقد بدأت القصة برجل كُسرت ساقه أثناء تحميل المومياء في شاحنة، وسبّب ذلك الحادث أسوأ النذر بالشر، وقد رفض قائد الجغبوب السماح ببقاء المومياء ليلة في قلعته، وأسرع سائقوا السيارات إلى تعليق أدوات واقية من الأذى، مثل حدوات الخيل وقرون الخراف وما شابه ذلك».[2]

لم يستثن غودتشايلد حتى التفاصيل الدقيقة، وكأنه يؤكد من جديد على أن أوليفيرو منحوس بطبيعته، وكأننا نقرأ هنا فصلاً عن «لعنة أوليفيرو» بدلاً عن لعنة الفراعنة: «وفي الرحلة الطويلة في طريق العودة إلى الساحل حدثت كل مصيبة متوقعة، فقد غاصت المركبات في الرمال، وسقطت حمولاتها، وانكسر زمبرك الشاحنة التي كانت تحمل المومياء، وعندما حلّ الليل كانت القافلة بعيدة جداً عن المكان الذي تقصده، وفي الليل

1. غودتشايلد، مرجع سابق، ص497.
2. المرجع نفسه، ص497.

هبّت رياح هوجاء حملت بعض خيامهم، وتلا ذلك عواصف رعدية مرعبة».[1]

إن القافلة تصل في نهاية المطاف إلى وجهتها، لكن غودتشايلد لم يكلّف نفسه حتى عناء تفحّصها كرجل آثار محترف (مما يؤكد أن مسألة وجود مومياء في الجغبوب بالنسبة له ليست أمراً يستحق الفحص)، ويكتفي بذكر أنه قد تم التقاط صور لها وهي ملفوفة بقماشها (حسب تعبيره)، وهذا تفصيل مهم سوف نتعرض له لاحقاً عند الحديث عن تقنيات التحنيط وأنواعه: «وواصلت القافلة السير، ولكن المومياء وصلت إلى الساحل، بفضل مثابرة أوليفيرو (المرة الأولى التي يذكر فيها أوليفيرو بخير)، ويضم أرشيف صور قوريني صورة التقطت لها وهي ملفوفة بقماشها حال وصولها».[2]

إن الجدير بالملاحظة هنا هو اهتمام غودتشايلد بتفاصيل الرحلة أكثر من اهتمامه بالمومياء نفسها، حتى أنه لا يعطي أهمية تذكر لموضوع اختفاءها بعد ذلك، بل يضع لذلك احتمالين كل منهما أكثر لامبالاة بصلب الموضوع من الآخر: «... ولكن ليس من المعروف ما حدث لها بعد ذلك (يقصد المومياء)، فلم تضّمن في قائمة محتويات المتحف قبل الحرب، ولا في قوائم الأشياء التي أجريت عن برقة أثناء الحرب (ربما يقصد «أجليت»)، ويكاد يبدو كأنما رفضت المومياء الإقامة في مكان بعيد عن مكانها الذي وجدت راحتها فيه (يقصد حيث عُثر عليها)، ومن يدري؟ هل كانت المتاعب التي وصفها ديسيو بحيوية تسبّبت عن رجل الآثار جالب النحس، أم عن المومياء نفسها».[3]

هاهو إذن يعود إلى النيل والسخرية من أوليفيرو في ختام ذكره لحدث المومياء، ثم يغادر الموضوع بسلاسة ويسر ومباشرة، كأن الأمر لم يكن مهماً من الأساس: «ولنعد الآن إلى قوريني، وإلى برنامج البعثة التي بدأت العمل هناك صيف 1925.. الخ».[4]

هكذا إذن كان تعامل غودتشايلد مع واقعة نقل المومياء، أو العثور عليها، دون تحليل أو محاولة إيجاد بنية تاريخية قد تفسر وجود المومياء هناك.

1. المرجع نفسه، ص497.
2. المرجع نفسه، ص497.
3. المرجع نفسه، ص497.
4. المرجع نفسه، ص497.

مومياء الجغبوب في إيطاليا

لكننا نعثر على المزيد من المعلومات القيمة عند مصدر آخر هو سافينو دي ليرنيا صاحب فكرة «مشروع ترميم مومياء طفلة الجغبوب»، وهو باحث من جامعة روما (لاسابينزا)، وقد أدار المشروع تحت إشراف مصلحة الآثار بطرابلس، وتم تمويله من شركة «إيني - شمال أفريقيا»، وكان الإنجاز الفني له بإشراف نفس الجامعة المذكورة بالتعاون مع شركة «نيكولا ريستاوري» للترميمات.[1]

إن سافينو يقدم معلومات مميزة عن هذه المومياء عندما يقول إن تاريخها يعود إلى القرنين الثاني والثالث (120- 260م.)، وإن واحة الجغبوب قد تميزت في تلك المرحلة الزمنية بوجود حضارات مختلفة، كالرومان والمصريين وغيرهما، من التقاليد الثقافية الأخرى الأقل تأثيراً، وإن التحنيط كان تقليداً حاضراً، وإن ممارسته كانت تتم في مصر منذ بداية عصر الأسر الحاكمة.* ويضيف أيضاً أن التحاليل كشفت أن جسم المومياء يخص طفلة توفيت وهي في السابعة من العمر، وأن الوفاة يمكن أن تكون قد نتجت عن إصابة بالتهاب حاد، إذ يشير إلى ذلك كبر حجم الكبد، وإنه قد تم العثور على بعض المقتنيات التي وضعت في القبر كمتاع شخصي، وهي خاتم وقرطين من الفضة، وقلادة تتكون من 78 خرزة من الزجاج الملون يحتمل أنها انفرطت بعد دفن الجثة مباشرة، كما أن الجثة قد تم نقلها إلى مختبرات «نيكولا ريستاوري» في مقاطعة بيمونتي بإيطاليا، حيث أجريت لها أعمال

1. ليبيا إيطاليا. علم الآثار المشترك، لجنة تحرير ليبية إيطالية، ترجمة سوسن بوغرارة، علي خالد سوداد، ريم الطاهر المغربي، ريم القطيط، ناديا بن عمران، طرابلس، 2021،ص152.

تكتسب هذه المعلومة مصداقية لاغبار عليها عندما تؤكد المكتشفات الأثرية أنه في عصور ماقبل الاسرات كان الأمر مقتصراً على أن الطبيعة كانت تقوم بحفظ الأجساد المطمورة في الرمال، إذ أن الجثث كانت تُدفن ملفوفة بالكتان أو الجلد أو الحصير، في مقابر بسيطة جداً عبارة عن حفر بيضاوية أو مستديرة لكنها قريبة من سطح الأرض حتى يسهل تأثرها بعوامل الطقس الجاف وشدة الحرارة التي تمنع تحلل الأنسجة البشرية، وقد عرف المصريون هذه الظاهرة، وحاولوا بعد ذلك في عصر الأسرات تقليدها معملياً وهو ما أدى إلى ظهور التحنيط بشكله المنهجي المنظم. للمزيد: صابر جبرة، التحنيط، منشورات مؤسسة هنداوي، الملكة المتحدة،2017، ص152.

ترميم وتصميم خزانة للعرض[1] على أن المفاجيء في الموضوع هو ما ذكره عن تصنيع العديد من النسخ المماثلة لمومياء الجغبوب من أجل أن يتم الحفاظ على الأصل في بيئته ودرجة حرارته، حيث يختم تقريره بهذه الفقرة: «فكانت النتيجة الإجمالية لذلك (يقصد تصنيع النسخ المطابقة) أنه أصبح من الممكن مشاهدة مومياء طفلة الجغبوب في القاعة المخصصة لها في المتحف الوطني في طرابلس، والتي تم افتتاحها في 2009م».[2]

إن هذه المعلومة تجعلنا في وضعية احتمال قوي بأن المومياء الموجودة الآن في متحف طرابلس ماهي إلا نسخة عن الأصلية الموجودة في إيطاليا.

مومياء سافينو ومومياء الهدّار

في الواقع كانت هناك معلومات مهمة بدورها ذكرها الدكتور خالد الهدار في مدونته، حيث يذكر أن سافينو قد ألقى خطاباً في يوم عودة المومياء إلى المتحف الوطني بطرابلس، ويهمنا هنا أن نركّز على خطاب سافينو في الحفل كما أورده الهدار في مدونته: «وألقى مدير البعثة الليبية الايطالية في منطقة أكاكوس ورمال الصحراء الوسطى البروفسور سافينو دي ليرنيا من جامعة روما (لاسبينزا)، محاضرة في الحفل تناول فيها الخطوات التي تمت لنقل المومياء إلى روما، ومراحل تشريح المومياء.وأوضح بأن الخبراء الذين شاركوا في هذه العملية قاموا بعدة تحاليل على هذه المومياء من بينها أخذ عينات ميكروسكوبية عن العظام والنسيج كما تم إعداد عينات لإجراء تحاليل (DNA) حيث تبين من خلال هذه التحاليل أن المومياء تخص طفلة عمرها حوالى السبع سنوات. وأكد أن بعض المقتنيات الجنائزية الأخرى تم العثور عليها مع هذه المومياء تتمثل في خاتم وقرطين إضافة إلى بقايا عقد».[3]

هنا يجدر بنا أن نلاحظ أن سافينو لم يتطرق أبداً إلى جزئية عمل نسخ للمومياء، وهو ما يزيد من الاحتمال الذي تطرقنا إليه سابقاً بأن تكون المومياء التي تم إحضارها إلى المتحف هي نسخة عن الأصلية التي ربما مازالت في إيطاليا، ولو كان الأمر غير ذلك فلماذا

1. المرجع نفسه، ص152.
2. المرجع نفسه، ص153.
3. https://khaledelhaddar.blogspot.com/2009/05/blog-post.html

لم يذكر سافينو بكل وضوح أنه قد تم عمل نسخ عن المومياء ضمن ماذكره من معلومات حولها؟

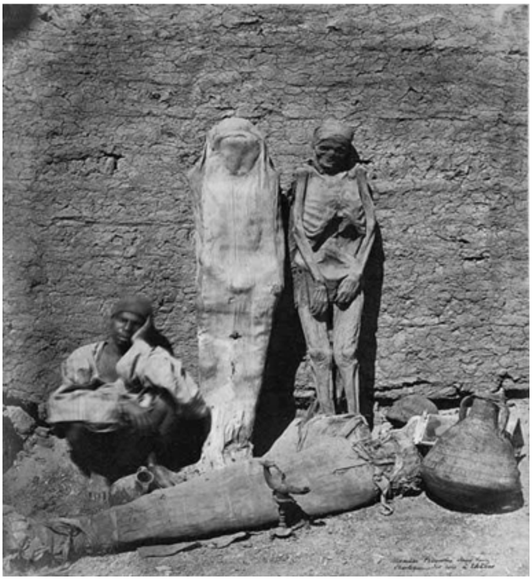
إن الهدار يذكر لنا أيضاً قصة ماقبل اكتشاف المومياء، وسوف يكون مفيداً هنا أن نقتبس من معلومات الهدار ثم نعلق على ما يمكن التعليق عليه.

يبدأ الهدار في سرد معلوماته قائلاً: «لقد كانت أول إشارة لوجود مومياء في الجغبوب جاءت مما كتبه ريتشارد غودتشايلد (كان رئيساً لمراقبة آثار المنطقة الشرقية، 1954-1967) في الكتاب الذي نشر بعد وفاته (دراسات ليبية)، ويتحدث عن تاريخ الكشف الأثري، وقد تحدث فيه عن الإيطالي جاسبارو أوليفيريو (رئيس آثار المنطقة الشرقية، 1921- 1935 تقريباً)، حيث أشار إلى أن أوليفيريو ارتحل إلى الجغبوب عندما سمع عن وجود مومياء بها، وأنه نقلها عائداً بها إلى شحات، إلا أن المومياء ضاعت ولم تنشر عنها أي معلومات، إذاً هذه أول مومياء يعثر عليها في الجغبوب، كما تنبغي الإشارة إلى وجود رحّالة وتجار في القرن السادس عشر تحصلوا على مومياء قالوا إن مصدرها الصحراء الغربية في مصر، ربما تكون مصدرها سيوة أو الجغبوب عندما شاعت أخبار في أوروبا أن المومياء مصدر لعلاج بعض الأمراض، لذا رغب التجار في اقتناء المومياوات المصرية ونهبوا منها الكثير».

في هذا الجزء يمكن لنا أن نضع أيدينا على بعض النقاط المهمة كالآتي:

1. ما ذكره الهدار عن وجود رحالة في القرن السادس عشر تحصلوا على مومياء مصدرها سيوة أو الجغبوب واستولوا عليها لبيعها نظراً لاستعمالها في العلاج، هي معلومة صحيحة تماماً، حيث أن الشواهد تؤكد أن أصل هذا الاعتقاد بنجاعة المومياء في العلاج بدأ من الأصل الأول لاسم المومياء حيث وصف ديسقوريدس اليوناني فوائد مادة اسمها mumia بأنها مادة قارية تطفو على سطح الأرض في بعض المواضع (وهذه المادة هي القار أو الأسفلت) وقد أطلقت كلمة «موميا» مجازاً على الأجسام المحنطة لما يلحق بها من سواد شبيه بسواد القطران، ولاعتقاد البعض الخاطيء بأن هذه الأجسام إنما كانت تُغمس في القطران فيصبح لونها أسوداً، لذلك أصبح فيما بعد اسم مومياء يطلق على الجثث المحنطة، وقد لعبت هذه المومياوات دوراً مهماً في الطب في العصور اليونانية والرومانية،

وكان الفرس يستعملون المومياء كدواء عام للأمراض النفسية، كما أن البطالمة كانوا يعتقدون أن أعضاء المومياوات المحنطة كان لها فوائد طبية كبيرة. واستعملت أعضاء الموتى المحنطة في الطب زمناً طويلاً مازالت بقاياه موجودة في ريف مصر إلى الآن، كما استعمل طبيب يهودي اسكندري عام 1200م. المومياء كدواء ثم انتشرت بعد ذلك، وانتشرت بعد ذلك فكرة استعمال المومياء كدواء في غرب أوربا، حيث ذكرت الكثير من وصفات الأطباء الأوربيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر فوائدها باعتبارها عقاراً بالغ الأهمية، ويبدو أن هذا الأمر قد استفز بعض العلماء الذين استنكروا هذا الاعتقاد حيث سماها بعضهم بعد ذلك «العقار البغيض»، ومما يؤكد عمليات البيع التي تحدث عنها الهدار هو ما ذكره بعض العلماء من أن اختفاء المومياوات من عالم العقاقير الطبية لم يكن لما وُجّه إليها من انتقادات علمية، وإنما كان سببه التجار اليهود الذين احترفوا بيع الأجسام المحنطة المغشوشة.[1]



ش.1: مومياوات للبيع في شوارع القاهرة عام 1875م.

1. صابر جبرة، مرجع سابق، ص ص 12،11.

2. إشارة الهدار إلى أنها أول مومياء يعثر عليها في الجغبوب ربما يناقضها ما كتبه غودتشايلد في «دراسات ليبية» عندما أشار وبالحرف الواحد: «كان هدف أوليفيرو أن يستخرج من القبور القديمة حول الجغبوب إحدى المومياوات القديمة المعروفة هناك والعودة بها إلى قوريني أو بنغازي لوضعها في المتحف».[1]

هذه الإفادة تؤكد أن هناك الكثير من المومياوات التي كان يتم العثور عليها في تلك المنطقة، ولعل هذا كان يندرج ضمن النشاط الذي كان يقوم به تجار المومياوات في ذلك الوقت طمعاً في الحصول على مردود مادي من بيعها.

وبالعودة إلى ما كتبه الهدار في مدونته (التي أشرنا إلى موقعها الالكتروني في الهامش)، حول مومياء الجنوب وهو يسرد قصة العثور عليها باعتباره شاهداً على الحدث، يمكن لنا أن نركز على الفقرة التالية بالتحديد:

«أما قصة مومياء الجغبوب الحالية فقد بدأت عندما توجه طلاب قسم الجغرافيا بكلية الآداب بجامعة قاريونس في منتصف تسعينيات القرن العشرين لتطبيق الدراسة الحقلية التي تخصهم في واحة الجغبوب، وعندما كانوا هناك يبدو أنهم تحصلوا على بعض اللقى الأثرية في بعض المقابر المنحوتة في الصخر، وانتشرت الاخبار بين الطلاب والأساتذة وسمعنا نحن بها في قسم الآثار، كما أن مراقبة الآثار بشحات وصلتها هذه الاخبار، وهي كانت مهتمة بالجغبوب أيضاً، لأن هذه المنطقة كانت تتبعها إدارياً وفنياً. واهتم قسم الآثار بمنطقة الجغبوب، وتنادى مجموعة منه للذهاب إلى هناك ومعاينة البقايا الأثرية في الجغبوب، ودعمت الجامعة هذه المجموعة وأمدتهم بسيارة طاوية نقلتهم إلى هناك، وفي الجغبوب وجدنا أن مراقبة آثار شحات تقوم بحفريات أو تنظيف لبعض المقابر المنحوتة في الصخر برئاسة مراقب الآثار ورئيس الشؤون الفنية بتلك المراقبة ورئيس مكتب آثار طبرق وغيرهم، وعند وصولنا كان آخر يوم في الحفريات التي تمخضت عن العثور على بعض اللقى وعلى ثلاث مومياوات اثنان منها لبالغين وأخرى لطفل وفقاً لحجمهما.

---

1. غودتشايلد، مرجع سابق، ص497.

وأتذكر أنه في تلك الليلة اقترحت على فريق العمل أن يقوموا بتصوير تلك المومياوات عن طريق إشعة اكس التي سوف تظهر المومياء من الداخل، ولتنفيذ هذا الاقتراح توجه بعضنا مع رئيس مكتب آثار طبرق الذي حمل المومياء الصغيرة إلى العيادة الصحية في الجغبوب، حيث وافقوا على تصويرها، وقد أظهرت الصور أن المومياء لطفلة ترتدي عقداً على عنقها وخاتماً في يدها، هذا ما أتذكره عن اكتشاف هذه المومياء، وما عمل لها من إجراءات سريعة أعطت نتائج سريعة عنها، كما أنها دفعتنا للبحث عن تاريخها حيث تأكد من خلال اللقى التي وجدت معها أنها ليست مومياء فرعونية قديمة، بل ربما ترجع لنهاية العصر الهلنيستي أو الروماني، ذلك لأن التحنيط استمر في مصر إلى العصر الروماني. وقد أفادنا قسم دوريات المكتبة المركزية بمراجع ساعدت في تأريخها، وقد انقطعت الصلة بها فيما بعد ولم أسمع إلا بعض الأخبار السلبية عنها غير متأكد منها لكي أسردها هنا».(1)

يمكننا أيضاً أن نحاول من جديد استخلاص عدة ملاحظات هامة بهذا الخصوص من شهادة الهدار حول هذا الاكتشاف، وتتلخص ملاحظاتنا في الآتي:

1. يتضح من معلومات الهدار أن هناك ثلاث مومياوات وليس مومياء واحدة، إذ أنه يذكر أنه: «وعند وصولنا كان آخر يوم في الحفريات التي تمخضت عن العثور على بعض اللقى وعلى ثلاث مومياوات اثنان منها لبالغين وأخرى لطفل وفقاً لحجمهما». لكنه يركز بعد ذلك على مومياء واحدة هي مومياء الطفلة التي تمحور عليها الحديث لاحقاً، فهل كانت بقية المومياوات غير صالحة للبحث بحكم سوء الحالة، أم أنها تعرضت للسرقة، أم أن طريقة استخراجهما لم تكن سليمة بحيث أثرت على حالتهما؟ وعلى أي حال لايذكر لنا الهدار شيئاً عن هذا، ربما بحكم أنه لم يتحصل على معلومات مؤكدة بالنسبة له، والذي يعرف الدكتور خالد جيداً يدرك أن هذه القيمة العلمية لا تذكر سوى المعلومات الموثوقة فقط ولا تلتفت إلى ما عداها.

2. يتطابق التقدير الزمني للمومياء الذي أجرته بعثة الجامعة مع التقدير الزمني الذي تم تحديده في إيطاليا، رغم الفارق في الإمكانيات التقنية بين الجهتين، وهذه نقطة إيجابية تضاف إلى رصيد فريق العمل الليبي الذي كان حاضراً في ذلك الوقت.

1. https://khaledelhaddar.blogspot.com/2009/05/blog-post.html

مومياء الجغبوب ومومياوات الملفا

إن البعثة الإيطالية في الجغبوب تقدم لنا شهادة بالغة الأهمية على أن هذه المنطقة مازالت تحتاج منا كمختصين المزيد من التنقيب سواءً أثرياً أو تاريخياً، وذلك عندما يتصدى الباحثان فينيتشينزو ديركولي، وماريا جيورجيا دي انطونيو للكتابة عن أبحاثهما في منطقة الجغبوب، واللافت في تقريره هذا الترتيب المنطقي للأحداث، وهو ترتيب لا يفتقر لدقة توالي التواريخ الخاصة بعمليات الحفر والاكتشاف، دون أن يهمل جزئية التكليف الأول الذي بموجبه انطلقت المهمة منذ يومها الأول.

حسب التقرير فإن الحفريات التي أجريت عام 2001م. في موقع «غار سعيد» في «عين الحفرة» (10 كلم على الحدود مع مصر)، كانت ضمن أعمال البعثة الأثرية لجامعة «كييتي» بالقرب من شحات، عندما طلبت مصلحة الآثار من فينشينزو التعاون في إجراء استطلاع وقائي (حفرية وقائية) في المناطق الصحراوية الجنوبية حيث كان مخططاً القيام بأعمال مرتبطة بإنتاج النفط، ومن هذا التعاون الإيجابي (حسب التقرير) ظهر العرض في العمل في منطقة غير معروفة من الناحية الأثرية في ليبيا، ألا وهي «واحة الجغبوب».

يقول التقرير إن امتياز الحفر تم تحديده في فبراير 2002. ويصف واحة الجغبوب بأنها حوض يبلغ طوله 25 كلم، ينخفض إلى 29 متر تحت مستوى سطح البحر حيث تتناثر المستنقعات والمسطحات المائية والبرك. ويتطرق التقرير فجأة إلى المعلومات الأثرية الأولى التي وصفها بأنها «غامضة ومختلطة» حول وجود المومياوات التي قدمها المستكشفون والتجار في القرن السادس عشر، ثم إلى المعلومات الأثرية الأولى (التي تلت هذه المعلومات الغامضة) التي ترجع إلى جاسبارو أوليفيرو الذي عمل مفتشاً ومديراً في شحات بين عامي 1916- 1933 (حسب التقرير)، وكذلك المسح الذي أجري في الخمسينات من قبل الإنجليزي «رايت«» الذي أدى إلى التعرف على مقبرة في «بحيرة الملفا» التي احتوت على العديد من المومياوات السليمة والمجزأة، وبيض النعام، والعديد من السلال والفخار من النوع النبطي، ويقول في تقريره إنه في عام 1996 أجرت مراقبة آثار[1]

1. فينيتشينزو ديركولي، وماريا جيورجيا دي انطونيو، ليبيا إيطاليا. علم الآثار المشترك، مرجع سابق،ص156.

شحات حملة تنقيب في مقبرة بحيرة الملفا، حيث سلط الضوء على ستة قبور تم حفظ اكتشافاتها في مخازن متحف شحات.

إن هذا التقرير يبدو وكأنه يعيد وصل ما انقطع بفعل مرور الزمن بين مومياء أوليفيرو وبين مومياوات أخرى تم اكتشافها لاحقاً، وفي نفس الحيز الجغرافي السابق، وإن امتد هذه المرة إلى بحيرة الملفا التي تقع (حسب التقرير أيضاً) على ارتفاع 112 متراً فوق مستوى سطح البحر على بعد حوالي 10 كلم من الحدود مع مصر، ويبدو أنها تحتوي على مقبرة كبيرة واعدة بالمزيد من الاكتشافات، إذ يذكر التقرير أن هذ المنطقة (التي وصفها بالجنائزية) تظهر على هيئة سلسلة من العتبات التي تعلو بعضها بعضاً وعلى جدرانها الجنوبية تفتح مئات القبور على شكل غرف حجرية مرتبة على عدة صفوف متوازية.

ولاحظ التقرير أن نوع المدافن موحد بشكل كبير، ويتمثل في غرف رباعية الزوايا ذات مشكاوات ضيقة مجوفة في الجزء العلوي من الجدران الجانبية، وفي بعض الأحيان أيضاً في الجانب الخلفي، ومن بين البقايا الخشبية العديدة يمكن استنتاج أن أبواب الإغلاق كانت مصنوعة من أبواب خشبية مطلية باللون الأحمر، وكان على غرف الدفن أن تستوعب بداخلها العديد من الأفراد، وكان لا بد من استيعاب الموتى في الفتحات التي في الجدران داخل الغرفة، ويصف التقرير هؤلاء الموتى بأنهم قد وضعوا على أسرة جنائزية خشبية، وأنهم كانوا محنطين، وكانوا ملفوفين بنسيج مثبت بشرائط من الألياف النباتية، لكنهيذكر أيضاً أن «المومياء المحفوظة في شحات يبلغ طولها 133 سم»، ويتطرق إلى عادة لف المتوفي بإحكامٍ في شرائط من الكتان أو القطن الأبيض، وأنه كان يُعطى اهتمام خاص بتغليف الجمجمة، حيث لوحظ في إحدى العينات جمجمة ملفوفة بشرائط متعددة الطبقات تشكل زخارف صليبية كما في الشكل (2).

ويبدو أن المكان كان منطقة استقرار سكني بامتياز بدليل أن الهضبة الواقعة أعلى بحيرة الملفا توجد بها مساحة واسعة بها العديد من بقايا الفخار، كما أن هناك إنشاءات مائية تشكلت بواسطة صهاريج وقنوات محفورة في الصخر، تدل على أنه كان هناك تجمع سكاني متصل بالمقبرة.



ش.2: جمجمة مومياء من موقع بحيرة الملفا، المصدر: كتاب ليبيا . إيطاليا. علم الآثار المشترك. مرجع سابق، ص159.

ويلاحظ الباحثان في تقريرهما أن الموقع الذي يقع على الحواف الشمالية لحوض البحيرة هو موقع يتمتع بحماية طبيعية تحت سيطرة ممر أطلق عليه جغرافياً ممر ديفيدسون، وهو الممر الذي يضع واحات الجغبوب وسيوة على اتصال مباشر. ولعل هذا يوضح ما كان غودتشايلد متأكداً منه عندما أشار وبصورة تلقائية إلى أن المومياوات التي كان يتم العثور عليها هي مومياوات مصرية.

ويشير التقرير كذلك إلى موقع آخر مشابه هو موقع «كثيب الرمل» حيث تم اكتشاف صهريجين محفورين في الصخر في الضفة الصخرية مغلقان بجبس أبيض، وعلى مسافة قصيرة منهما توجد بقايا برج مراقبة وقد لوحظ كثرة البقايا الفخارية وبقايا أواني مصنوعة من الفخار باستخدام المخرطة، وعلى المنحدرات الشرقية من كثيب الرمل هذا توجد مداخل لقبور عديدة من نفس النوع الموجود في بحيرة الملفا.[1]

هكذا يتم ترسيخ فكرة أن ما تم العثور عليه هو بقايا تجمع سكاني وثيق الصلة بواحة سيوة، ويحتفظ سكانه بعلاقات ثقافية عميقة مع جيرانهم هناك، ولعل ما يوحي به العثور على ساقيتين أثريتين متشابهتين، بالإضافة إلى منطقة سكنية ومقابر ملحقة بها يشير إلى أن فكرة نظام الاستقرار العقلي (حسب تعبير التقرير) قد نشأت حول المنخفض الكبير

1. المرجع نفسه، ص 156.

للجغبوب، حيث أن مياه الينابيع تسمح بإقامة الانسان وبإمكانية زراعة أنواع محدودة من المحاصيل، بالإضافة إلى وجود مورد آخر للرزق وهو وجود الملح بوفرة على حواف البحيرات.[1] إن كل هذه دلائل مقنعة على تجمع سكاني مزدهر احتفظ بعلاقات وثيقة مع امتداده في مصر، لكن الأكثر إقناعاً هو ما أشار إليه التقرير من أن : «وجود قبور في غرف السكن من نوع وشكل محدّد رباعي الزوايا، مع مشكاوات على الجدران، ومن الناحية الاجتماعية يبدو أن أفراد المجتمع من الإناث يكرّسون أنفسهم لممارسة أنشطة الغزل والنسيج، وينتجون السلال التي كانوا يستخدمونها، وقد اعتنوا بزيادة قيمة المصنوعات من خلال العناية بتزيينها وتجميلها، فيما يبدو الرجال أقل تميزاً في نشاطهم فربما كانوا يمارسون بشكل رئيسي نشاط الصيد بالقوس، وعلى ما يبدو فإن العنصر الأكثر إثارة ويشد الاهتمام بشكل أكبر هو تحنيط جثث الموتى».[2]

ويختم التقرير معلوماته القيمة باستنتاج منطقي مفاده: «إن التواصل الطبوغرافي بين بحيرة الملفا وسيوة، وبالتالي بقية البلاد المصرية هو عامل لا يمكن الاستهانة به، ومن المعقول أن نضع في الاعتبار أن القيم الرئيسية الثلاث للجغبوب كانت المياه والملح والموقع الذي يأتي على طول طريق الواحات التي تربط وادي النيل بالقرب من طيبة من خلال واحات الخارجة والداخلة والفرافرة عبر واحة سيوة وليبيا، وأن تواجد تلال الملح مع مصادر المياه الأساسية في الجغبوب كان دعوة لا تقاوم، وفرصة استثنائية للتجار الذين كان عليهم نقل سلعهم التجارية عبر القارة الافريقية».[3]

إن هذا التقرير (الذي لم ينل ما يستحقه من الدراسة والنشر، بالرغم من أهميته ما ورد من معلومات أثرية) قدّم لنا حقيقة تاريخية منطقية ومعقولة فيما يتعلق بوجود الكثير من المومياوات في موقع إضافي لم يسلط عليه الكثير من الضوء، كما قدم لنا تفسيراً نراه مقنعاً لوجود جثث محنطة في موقعين يقعان على خطوط التماس مع الدولة المصرية القديمة.

---

1. المرجع نفسه، ص 156.
2. المرجع نفسه، ص 156.
3؟ المرجع نفسه، ص 156.

الحقيقة التاريخية لمومياء الجغبوب

«ما يميز الباحث التاريخي أنه يتمتع بملكة النقد، فلا يجوز له أن يقبل كل كلام ولا يصدق كل وثيقة أو مصدر بغير البحث والدرس والاستقراء، فيأخذ الصدق أو أقرب ما يكون إليه، ويطرح جانباً ما ليس كذلك، وإذا أعوزت المؤرخ ملكة النقد سقطت عنه صفته وأصبح مجرد شخص يحكي كل ما يبلغه على أنه حقيقة واقعة، وليس بهذا يُدرّس أو يُكتب التاريخ».[1]

إن هذه العبارات الحاسمة لحسن عثمان في كتابه القيم المشار إليه في الهامش تضع الحدود الواضحة والقاطعة لكل من يتصدّى للكتابة عن حدثٍ تاريخي مهما كانت خلفياته. ولعل هذا ما جعل الخوض في موضوع «مومياء الجغبوب» موضوع أمانة علمية ينبغي أن لا يُساء إليها بالتهويل والمبالغة، وأن لا يُنتقص منها بالازدراء وعدم الاهتمام. لهذا ينبغي الحرص ونحن نتناول موضوع مومياء الجغبوب. وينبغي أكثر أن نهتم بالتفاصيل التي أوردها الباحثون، فكل معلومة ولو كانت عابرة يمكن أن تفتح لنا باباً في منتهى الأهمية على حقيقة لا يمكن أو يجوز إغفالها أو التغاضي عنها.

إن العثور على مومياء محنطة في مكان ما هو حدث ينبغي أن نبتعد به عن التهويل واختلاق التاريخ، فيجب أولاً أن نضع التحنيط بحد ذاته في إطاره الفكري والعقائدي الذي كان سبباً في وجوده من الأساس، ويجب أن نبحث في حقيقة ما إذا كان هذا الاطار العقائدي والفكري موجوداً ومنتشراً في المنطقة التي وجدت بها المومياء أم لا، والإجابة عن علامة الاستفهام هذه سوف تسير بنا في الطريق الصحيح الذي يخبرنا إذا ماكانت المومياء المحنطة نتاج بيئة محلية أم أنها نتاج بيئة مجاورة كان له تأثير ثقافي ملحوظ يمتد خارج حيزه الجغرافي المعروف. وللمزيد من المعرفة في هذا المجال يجب أن نلاحظ أن التحنيط كان استجابة بشرية لفلسفة عميقة كانت تقوم على اعتقاد المصري القديم أن هناك نوعين من الموت، هما الموت الأول والموت الثاني، فالموت الأول هو مفارقة

---

1. حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، منشورات دار المعارف، ط8، القاهرة،1964، ص19.

الروح للجسد، أما الموت الثاني فهو تحلل الجسد وفناءه.[1]

إن المصري القديم رأى أنه بحلول الموت تغادر الروح الجسد إلى السماء، لكنها تعود من جديد إليه لتدله في رحلة العبور إلى العالم الآخر، وهكذا أصبح من الضروري أن تتعرف الروح على جسدها الذي كانت فيها، لكن تحلّل الجثة وتفسخها كان يحول دون ذلك، وهذا بالتحديد هو الموت الثاني الذي كان يخشاه المصري القديم، والذي من أجله ابتكر التحنيط لكي يحافظ على الجسد سليماً حتى تتعرف عليه الروح.[2]

هذا هو الإطار العام لفكرة التحنيط، وهو إطار ماكان له أن يتكون لولاً عقيدة دينية تشكلت تراكمياً بفعل تراث من الأساطير المقدسة مثل قصة إيزيس وأوزيريس*، وقصة الإله خنوم الفخراني*، وقصة رع*، وقصة رتق السماء عن الأرض بواسطة الإله شو*، حيث احتوت كل هذه الأساطير على جانب روحي كبير، تطور إلى عقيدة أثرت في طريقة معيشتهم، وفي أسلوب استعدادهم لاستقبال الحياة الأخرى، وفي عنايتهم بدفن موتاهم والحفاظ على أجسادهم حتى لاتفنى فيحل بهم الموت الثاني الذي كانوا يخشونه ويتجنبون حدوثه.[3] إن المصريين كانوا يعتقدون أن أرواحهم سوف تلتقي في الأبدية بأرواح الموتى، فكانوا يخاطبون الميت أنِ: «اذهب إلى أبيك في السماء، واحكم معه على عرش أوزيريس إله الموتى». ومن هذه الفكرة في خلود الروح نشأت فكرة التحنيط، وهي محاولة لبقاء الشخصية، وأن يُخلق من جسد الميت أوزيريس آخر، فقد كانوا يعتقدون أن كل أرواح الموتى هي خالدة في عرش أوزيريس. وكان الجسم الإنساني في معتقدهم يتكون من الهيكل المادي القابل للفناء (الجسد)، ومن عنصرين روحيين هما «كا» و«با»، و«الكا» هي ذلك الجزء الأثيري من الجسم وهي شديدة الشبه به وقد تلازم الجسم في المقبرة، لكنها رغم شبهها التام به أثيرة شفافة، ومن هنا تقدمت صناعة التحنيط تقدماً

1. أحمد صالح، التحنيط. فلسفة الخلود في مصر القديمة، منشورات جماعة حور الثقافية، ط1، القاهرة، 2000، ص18.
2. المرجع نفسه، ص18.
(*) انظر الملحق 3.
3. صابر جبرة، مرجع سابق، ص8.

كبيراً حتى يحتفظ الجسم بشكله الأصلي عندما تلازمه الكا، وفي مناظر ولادة الملكة حتشبسوت في معبد الدير البحري نرى صورتين طبق الأصل، إحداهما الطفلة الملكية والأخرى هي الكا، وكذلك في ولادة الملك أمنحوتب الثالث يظهر الاله «حكاو» وهو يحمله مع قرينه ليقدمهما إلى الاله حورس الذي يقدمهما بدوره إلى الاله آمون رع.



ش.3: الجسد وقرينه، الإله حكاو يحمل الملك أمنحتب الثالث وقرينه عند ولادته. المصدر: ياروسلاف تشيرني. مرجع سابق، ص68

وكانوا يصنعون تماثيل خاصة للكا يحفظونها في سراديب شبه مقفلة إلا من فتحة صغيرة يرفع من خلالها البخور، وتخرج منها الكا إذا ما فني الجسد، ولم تكن الكا خاصة بالانسان فقط، بل كانت لبقية الكائنات الكا الخاصة بها، أما البا فو ذلك الجزء الحي الذي يترك الجسد عند الوفاة محلقاً إلى السماء حيث الآلهة، لكنه لا يمكث طويلاً هناك إذ يشده الحنين إلى الجسد الأول المحفوظ في المقبرة فينزل إليه، لذلك جعلوا في المقابر كوة صغيرة تنفذ من خلاله، وكانوا يرمزون لها في نقوشهم بطائر له رأس انسان، يمسك في يده بمفتاح الحياة، وكانوا يرمزون له أحياناً بطائر هابط من السماء إلى كوة المقبرة أو يرمزون له بطائر وقد حط مسدل الجناحين فوق المومياء، ومما يفسر تلك العناية المفرطة بسلامة الجسد (بالاضافة إلى هدف تعرّف البا على جسد الميت) أنهم كانوا يعتقدون أن الانسان بعد الوفاة قد أصبح مثل الاله أوزيريس، ويجب أن يهتم أهله بجسده مثلما اهتمت أيزيس بجسد أوزيريس، وكانوا يهتمون جداً بالتحنيط وبقاء الشخصية الأوزيرية، وقد جاء في نصوص الأهرام في إحدى المقطوعات التي يتلوها الكاهن المختص

بالملك بعد وفاته ما نصه: «يا أوناس، لم تذهب إلى السماء ميتاً، وإنما ذهبت إليها حياً، لتجلس على عرش أوزيريس وصولجانك في يدك».[1]



ش.4: شو (الإله الجو) يفصل السماء (الإلهة نوت) عن الأرض (الإله جب)

الخاتمة

كان يمكن أن نستطرد أكثر في موضوع التحنيط، وأن نطرح المزيد من علامات الاستفهام حول وجود التحنيط في دول أخرى وثقافات أخرى كاليمن والصين واليابان ومومياوات تينيريفي في اسبانيا (المعروفة باسم مومياوات غوانش)،[2] وكذلك مومياوات صقلية، وغيرها الكثير، وكان يمكن أيضاً أن نتعرض إلى مومياء أكاكوس مع ما تحمله من علامات استفهام كبيرة، لكننا لم نرد أن نبتعد عن صلب الموضوع المتعلق بمومياء الجغبوب، ولم نشأ أن نصرف النظر عن موضوع كبير ومهم، هو أن المصداقية في تناول الحدث التاريخي يجب أن لا تتأثر إلا بالشواهد التاريخية نفسها، لكي تحافظ على قيمتها وصدقها وموضوعيتها.

1. صابر جبيرة، التحنيط، مرجع سابق، ص ص 8- 9.
2. مومياوات غوانش: عثر عليها في كهف بإحدى جزر الكناري، وهي الأكثر شبهاً في العالم في تحنيطها بالطريقة المصرية حيث تم نزع الأحشاء الداخلية وتجفيف الجسد ثم حشو الفراغين الصدري والبطني بالنباتات. للمزيد: أحمد صالح، التحنيط. فلسفة الخلود في مصر القديمة، مرجع سابق، ص94.

كما أن هناك نقطة أخرى بالغة الأهمية تتمثل في هذا الإهمال الكبير الذي نتعامل به مع منطقة غنية بالتراث التاريخي القديم مثل منطقة الجغبوب، وهذا التجاهل الذي تلاقيه تقارير مهمة وقيمة مثل التقارير التي أشرنا إليها في هذا البحث، وكان من الممكن أن تصبح هذه التقارير أرضية مناسبة للانطلاق في حفريات جديدة مثابرة للوصول إلى حقائق أكثر، وللكشف على المزيد من الوقائع التاريخية المتعلقة بالمنطقة موضوع البحث بدلاً من تكرار الحديث عن الإنجاز القديم بالعثور على مومياء الجغبوب في الوقت الذي تزخر فيه المنطقة بالمئات منها حتى الآن.

■ المصادروالمراجع:

1. أحمد صالح، التحنيط. فلسفة الخلود في مصر القديمة، منشورات جماعة حور الثقافية، ط1، القاهرة، 2000، ص18.

2. غودتشايلد، دراسات ليبية، منشورات مكتب جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، سلسلة الدراسات المترجمة35، ترجمة عبد الحفيظ الميار، ليبيا،1999.

3. حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، منشورات دار المعارف، ط8، القاهرة،1964، ص19.

4. سليم حسن، موسوعة مصر القديمة. ج1، في عصر ما قبل التاريخ إلى نهاية العصر الاهناسي، منشورات مكتبة الأسرة،

5. صابر جبرة، التحنيط، منشورات مؤسسة هنداوي، الملكة المتحدة،2017، ص152

6. فيليب فاند نبرغ، لعنة الفراعنة. التفسير العلمي لظاهرة لعنة الفراعنة الغامضة، ترجمة خالد أسعد عيسى. أحمد غسان سبانو، منشورات دار قتيبة للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 2004.

7. لجنة تحرير ليبية إيطالية "ليبيا إيطاليا. علم الآثار المشترك،، ترجمة سوسن بوغرارة، علي خالد سوداد، ريم الطاهر المغربي، ريم القطيط، ناديا بن عمران، طرابلس،2021،ص152.

8. ياروسلاف تشيرني، الديانة المصرية القديمة، ترجمة أحمد قدري، منشورات دار الشروق، ط1، 1996.

■ مو اقع:

https://tieob.com/archives/55030

https://khaledelhaddar.blogspot.com/2009/05/blog-post.html

□□

ملاحق

(1)

غودتشايلد

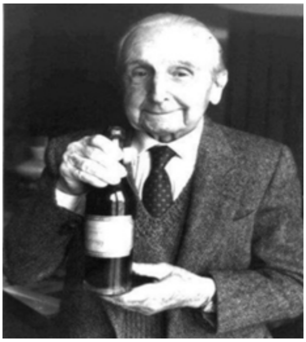
ولد في 18. يوليو. 1918م. في بلدة كروسميد إكستر بانجلترا، قد ورث عن والده جورج موهبة الكتابة، وبدأ شغفه بالآثار مع وجود الكثير من الآثار الرومانية في بلدته، درس في مدرسة كرانغلي ثم انتقل إلى كلية أوريل في أكسفورد لدراسة التاريخ، ودرس اليونانية واللاتينية وتعمق فيهما، وبعد أن أدى الخدمة الوطنية عاد إلى عمله كباحث في أكسفورد، ثم تم تعيينه عام 1946 كضابط آثار في الإدارة العسكرية البريطانية في ليبيا. وكان مسؤولاً عن إجراء المزيد من الدراسات وصيانة المدن الساحلية التي أجرى فيها رجال الآثار الإيطاليون حفريات فيما بين الحربين العالميتين.

في عام 1948 ذهب إلى إيطاليا لتولي مهمة أمانة المدرسة البريطانية في روما، وقد وطد هذا المنصب علاقاته مع أهم رجالات الآثار الايطاليين، ثم تم تكليفه في عام 1953 بمنصب مراقب الآثار في برقة، وظل فيه حتى عام 1966، وكان يقيم باستمرار في شحات وأبولونيا، ويتجول بلا انقطاع في سائر مدن الإقليم ومواقعه الأثرية مشرفاً على الحفريات أو مقيماً لها، مدافعاً عن الآثار من غزو التغول المعماري الحديث، وقد حقق نجاحاً كبيراً في عمله، وكسب محبة كل الليبيين العاملين معه في هذا المجال. للمزيد: ر.ج. غودتشايلد، دراسات ليبية، منشورات مكتب جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، سلسلة الدراسات المترجمة35، ترجمة عبد الحفيظ الميار، ليبيا،1999.

(2)

أرديتو ديسيو

لم أعثر على مرجع موثق يمكن أن أعتمده في هذا البحث، ولكن معلومات كثيرة عبر الانترنت تفيد بأنه جيولوجي إيطالي وصل إلى ليبيا في أوائل الثلاثينات وكان يبلغ وقتها 29 من العمر، بعد أن تخرج من جامعة ميلانو، وكلف عام 1938 بقيادة حملة استكشافية من مئة جمل توجهت نحو جبال تيبستي، وعاد بعدها ليرسم أول خارطة جيولوجية لليبيا، ثم أشرف على حفر آبار مياه جوفية شرق مصراتة، وهناك أبلغه أحد العمال أن الحفارة يعلق بها سائل أسود، عبأ منه زجاجتين أخذ أحدهما إلى إيطاليا ليتأكد هناك من الفحص أنه البترول. وهو أيضاً من اكتشف حوض سرت وتأكد من أنه يحتوي على ثروة نفطية هائلة. لكن مقالاً مترجماً للايطالي ألبيرتو ألبوتزي، ترجمته الليبية ناديا بك، ترد به تفاصيل مختلفة نوعاً، إلا أنها لاتخرج عن تأكيد الدور المحوري لأرديتوديسيو في اكتشاف النفط، لكنها تعود بالعملية ذاتها إلى عام 1914م، حيث يقول إنه أثناء حفر بعض الآبار بحثاً عن المياه من قبل القوات الإيطالية، تسربت كميات صغيرة من النفط الخام في منطقة الواحات ومنطقة



العالم الجيولوجي والمكتشف الايطالي أرديتو ديسيو يحمل أول عينة من النفط المكتشف في ليبيا عام 1938م.

المصدر: ألبيرتو ألبوتزي، موقع بلد الطيوب، ترجمة ناديا بك. https://tieob.com/archives/55030

الجفرة، لكن اندلاع الحرب العالمية الأولى لم يفسح المجال لتعميق البحث. وفي عام 1926 مع أول عمليات البحث في وادي بيانورا بادانا بايطاليا، ولدت شركة اجيب Agip (Azienda Generale Italiana Petroli) وفي عام 1927، من خلال سن ما يسمى «قانون التعدين» من قبل الحكومة الايطالية، أصبح ممكناً إجراء البحوث في باطن الأراضي التابعة للدولة الايطالية، وبالتالي ينطبق هذا القانون على أراضي المستعمرات الإيطالية ومنها ليبيا. وفي ليبيا، تحت إدارة الحاكم بيتروبادوليو، في عام 1929، تم تأسيس شركة أسسها بعض الإيطاليين المقيمين في طرابلس وحصلوا على تصريح لبدء أول عمليات البحث عن النفط. في هذه السنوات، ظهر عالم الجيولوجيا ارديتو ديزيو Ardito Desio، المولود عام 1897، مؤسس معهد الجيولوجيا بجامعة ميلانو. وكانت رحلته الأولى إلى ليبيا في عام 1926. وبالانتقال على ظهر الإبل، قام بإجراء المسوحات اللازمة لنشر أول خريطة جغرافية وجيولوجية للبلاد. اكتشف احتياطيات مائية مهمة لازمة لتنفيذ مشاريع الاستعمار والتحول الزراعي.

في عام 1936 اكتشف رواسب المغنيسيوم والبوتاسيوم في واحة مرادة، مما سمح له بالتأكد من وجود الهيدروكربونات. ثم أبلغ موسوليني الذي طلب منه مواصلة الاستكشاف، وعمل منذ تلك اللحظة مع أجيب، وتم إعداد برنامج بحثي مدته ثلاث سنوات في منطقة الواحات حيث وجد الأمريكيون أكبر حقول الهيدروكربونات بعد استقلال ليبيا.

تم تنفيذ البرنامج في عام 1938، وتم حفر ثمانية عشر بئراً تم من خلالها استخراج أول لتر من الذهب الأسود ولكن النفط الذي عثر عليه «ديسيو» كان أعمق من ألفي متر، ومع تقنيات ذلك الوقت كان من الصعب استخراجه. علاوة على ذلك، لا يمكن لأحد أن يتوقع في ذلك الوقت أنه في تلك الأعماق يمكن أن يكون هناك تراكم للهيدروكربونات بالكميات التي تم اكتشافها لاحقاً.

أصر ديتسيو بالتعاون مع إيتالو بالبو، الذي أصبح مؤخراً حاكم ليبيا، ان يتحصل على منصة حفر أكبر من الولايات المتحدة للنزول إلى أعماق أكبر في الأرض. لكن الحرب العالمية الثانية أوقفت العمليات مرة أخرى. للمزيد: ألبيرتو ألبوتزي، موقع بلد الطيوب، ترجمة ناديا بك. https://tieob.com/archives/55030

(3)

(3- أ) **أوزيريس و إيزيس**

ظهر في الوثائق المكتوبة منذ النصف الثاني للأسرة الخامسة، اسمه «أُزر»، وقد اشتق منه الاغريق اسمه الذي اشتهر به وهو أوزيريس، معنى اسمه «حدقة العين»، ويحتمل أنه كان ملكاً حقيقياً تم تأليهه بعد وفاته، والأسطورة التي نسجت حوله لم تركز على حياته الدنيوية كملك، وإنما تركزت على موته وبعثه من جديد بعد حادثة مقتله المأساوية التي أصبح بعدها ملكاً على عالم الموتى.

والغريب أنه لا توجد رواية كاملة وشاملة لقصة أوزيريس في النصوص الفرعونية، والمصدر الرئيسي لهذه الاسطورة هو ما كتبه المؤرخ الكلاسيكي بلوتارخ الذي جمع كل ما استطاع تجميعه من شرات متفرقة عنها ووضعه في نص واحد.

أما إيزيس فهي «إست» بالمصرية القديمة، وتعني مستقر، أو عرش، ويبدو أن اسمها كان تجسيداً لعرش أوزيريس

الملكي، واستطاعت أن تعيد جمع أشلاء زوجها بعد أن قتله ست بفعل مهارتها في أعمال السحر. للمزيد: ياروسلاف تشيرني، الديانة المصرية القديمة، ترجمة أحمد قدري، منشورات دار الشروق، ط1، 1996.

(3- ب) **خنوم الفخراني**



في الميثولوجيا المصرية القديمة أن الاله خنوم كان يشكل البشر على عجلة الفخراني الخاصة به، فيما كانت زوجته حكات بمنحه الحياة، وفي صورة النقش نلاحظ أنه يشكّل كل بشري مع قرينه الكا، وهو الذي تحدثنا عنه في موضوع عقيدة التحنيط. للمزيد: ياروسلاف شيرني، مرجع سابق.ص60

(3- ج) رع

في الميثولوجيا المصرية أن رع هو ابن نون، المحيط السماوي، قد ظهر أولاً في مدينة أهناسيا، وأنه انتصر على أعداءه بمساعدة سخمت، وهي الهة أنثى على هيئة امرأة برأس لبؤة، ثم بدأ في إعادة الخلق من جديد، وأنه حكم الأرض فترة طويلة من الزمن، وعندما أصبح طاعناً في السن طلب من ابنه شو أن يرفعه في الهواء. وكان كل ملك مصري يعتبر نفسه ابناً للاله رع.وعلى الرغم من أن مركزه المنفرد كان قد بدأ في التراجع منذ نهايات الأسرة الخامسة، إلا أنه حافظ على مكانته المحورية في الديانة المصرية إلى نهاية الدولة تماماً وتم دمج العديد من الآلهة المصرية به بعد ذلك. ومن أهمهم آمون. للمزيد: سليم حسن، موسوعة مصر القديمة. ج1، في عصر ما قبل التاريخ إلى نهاية العصر الاهناسي، منشورات مكتبة الأسرة، ص ص 230.231.

(3- د) شو

في الميثولوجيا المصرية أنه ولد من فم الإله أتوم، معبود هليوبولس، ويتصف أتوم بأنه بصفاته الرئيسية الثلاث، فهو «الموجود بذاته»، وهو «الأزلي القديم»، وهو «الأوحد المنفرد بذاته»، وعلى ذلك فهو سيد جميع الآلهة، ومن هذه السطوة للاله الوالد اكتسب الابن شو أهمية كبرى إذ أنه كان يجسد الهواء أو الأثير، ولم يكن الهواء الذي يتنفسه البشر إلا من بعض ظواهره، كما أنه كان «غير المرئي» الذي «لاتحيط به الأبصار»، على أن أعظم أعماله أنه قام بفصل السماء عن الأرض مالئاً الفراغ بينهما بوجوده. للمزيد:ياروسلافشيرني، مرجع سابق.ص51.

استخدام التقنيات الحديثة
فى تعريف المواد المستخدمة فى التحنيط

سامية الميرغني*
يحيى عثمان محمود**

تمهيد

يعرض هذا البحث دراسة المواد التي استخدمت في التحنيط لحالة مومياء من العصر البطلمي وبداية العصر الروماني، حيث ثبت فعلياً استخدام القدماء لألياف القطن، بعكس المتعارف عليه من أن القطن دخل مصر في عهد محمد علي، وذلك باستخدام التحاليل والفحوص المعملية الحديثة، واستخدم الكربون ١٤ لمعرفة عمر هذه الألياف، والتحقق من أنها لم تضف بقصد أو بغير قصد في فترات زمنية لاحقة عن عمر المومياء كما يوضح البحث الوسائل الحديثة المتبعة في فحص وتحليل مواد التحنيط مثل ملح النطرون وثمار العرعر وزيت الخروع والكندر.

علم وفن التحنيط وتطوره

الحياة بعد الموت فكرة ملكت قلوب وعقول المصريين القدماء، وشكلت جوهر اعتقادهم فى القيامة والبعث، وبقدر عشق المصرى القديم للحياة الدنيا، سعى وعمل من أجل الحياة الأبدية الخالدة، فأارد الخلود وسعى للوصول اليه بقلب مبرأ وجسد سليم تستطيع الروح أن تتعرف علية وتسكنة من جديد فى حياة أبدية، فكان التحنيط هو وسيلتة فى الحفاظ على الجسد.

---

* د. سامية الميرغنى باحثة أنثروبولوجية واخصائية صيانة المومياوات.

** د. يحيى عثمان محمود أستاذ بكلية الفنون الجميلة بالمنيا –قسم الترميم.

تميزت عصور ما قبل التاريخ بوجود حالات الحفظ الطبيعى للجسد (مومياوات طبيعية)، وكان تفسير تلك الحالات أنه في جو حارّ كجو مصر، إذا كانت حفرة الدفن قليلة الغور بحيث تقع فوق أعلى منسوب للمياه الجوفية، يصبح الرمل المعرّض لأشعة الشمس شديد الحرارة، ويؤدى إلى تبخّر ماء الجسد بخراً بطيئاً من خلال مساميّة الرمال، ويصبح الجسد جافاً ومعقماً، وفى حالة تسمح بأن يبقى إلى الأبد إذا ما حُفظ جافاً (لوكاس 1945) . وفى سبتمبر 2018 أعلن الفريق البحثى فى المتحف المصرى بتورين(إيطاليا) أن تاريخ الحفاظ على الجسد فى مصر القديمة يمتد إلى عصور ما قبل التاريخ، حيث قاموا بتحليل المادة الملتصقة بجسد مصري محفوظ حفظاً طبيعياً ومؤرخاً بين 3500 و3700 ق.م. وأظهرت التحاليل أن هذه المادة وضعت بغرض حفظ الجسد، وكان المعتقد أن الحفظ تم بفعل الطبيعة وحدها. (http//amp.cnn.com).

كما أظهرت الاكتشافات الحديثة فى جبانة الأغنياء (أو الخاصة) فى هيراكومبلس، أان محاولات التحنيط تمت لبعض الأشخاص قبل الدولة القديمة (Taylor 2001)، بينما أكد جون وزملائه أن التحنيط بدأ منذ العصر الحجرى الحديث، حيث كشفت حفائر المستجدة (فى مصر العليا)عن دفنات ترجع إلى عصر نقادة تم التعامل معها باستخدام طبقات من لفائف الكتان. أما فى العصر النحاسى وما قبل الأسرات فقد عثر على راتنج مكون من عدة مركّبات نباتية، وقد استخدم مع بعض الأجساد للحفاظ على الجسد (Jones et al 2014).



ش. 1: جسد محفوظ بلفائف الكتان



ش.2: جسد سيدة في صندوق خشبي بوضع القرفصاء

كما إن الباحثه نفسها عثرت على محاولة لحفظ الجسد ترجع إلى العصر العتيق (الأسرتان الأولى والثانية)، وعُثر فى نفس الجبانة على دفنات أخرى متنوعة من حيث محاولات الحفاظ على الجسد، ومنها ما استخدم فيه طبقات من لفائف الكتان، وبعض آخرقد يكون تم لفه بطبقة واحدة وقد تأكلت، واشتركوا جميعاً فى وضع الجسد فى وضع القرفصاء داخل صندوق خشبى على هيئة متوازى مستطيلات (الميرغني 2003، تقرير حفائر سقارة- غير منشور). وهذا التنوع فى التحنيط والمواد المستخدمة فيه سمة متكررة عبر العصور، فكل تطور حدث فى تقنيات التحنيط لازمه تنوع يعكس اختلاف المستوى الاجتماعى للمومياء. وفى عامي 1925 - 1927 قام الأثري ج. ريزنر بكشف مقبرة الملكة حتب حرس أم الملك خوفو (الدولة القديمة- الأسرة الرابعة)، ومع المتاع الجنائزى عُثر على أول دليل قاطع على التحنيط باستخراج الأحشاء، حيث وجد صندوق من الألبستر مقسم إلى أربعة أجزاء وبداخلة حزم ملفوفة فى قماش الكتان ومغمورة فى سائل قام لوكاس بتحليلة، فوجد أنه محلول مخفّف ن ملح النطرون (حوالى 3%) وشوائب عادية مع كلوريد الصوديوم وكبريتات الصوديوم (لوكاس 1945).

ارتبط تطور التحنيط بتطور الأفكار الدينية لدى المصرى القديم، فقد بدأ التحنيط لدى الأغنياء من الملوك وأسرهم وكبار موظفيهم، وامتازت الدولة الوسطى بتغير واضح فى عقيدة المصريين الدينية، ففى الأسرة الخامسة أخذت عبادة الشمس شكلاً رسمياً، وفى نهايتها ظهرت متون الأهرام، وهى تعاويذ كُتبت داخل الهرم لحماية الملك المتوفى، بدأت فى هرم أوناس آخر ملوك الأسرة الخامسة، وماتلاه من ملوك الأسرة السادسة، كما انتشرت عبادة أزوريس انتشاراً واسعاً، وترسخت فكرة أن كل متوفى ستعقد له جلسة محاكمة يحاسب فيها على أعماله، ويوزن قلبه فى ميزان أمام ريشة العدالة للتأكد من صدق قوله (بريستد1997). وبدأت الطبقات الأقل ثراء فى ممارسة حفظ الجسد، حسث يمكن لكل شخص خير أن يصبح صادق الصوت مثل أوزيريس، وظهرت متون التوابيت والأقنعة المصنوعة من الكرتوناج، وحفلت مقابرهم بنماذج من صور الحياة اليومية، كما ظهرت تماتيل المجيب.

أما التحنيط فى عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى فقد اعتمد على تجفيف الجسد باستخدام ملح النطرون، وتنوعت تقنيات التحنيط تنوعاً كبيراً، فبعض المومياوات لم

تُنزع منها الأحشاء، ولم يُستخرج المخ، واعتمدوا التجفيف واللفائف. وبعض المومياوات التى عُثر عليها فى الدير البحرى لزوجات الملك منتوحتب (الأسرة 11) تم نزع الأحشاء بدون وجود فتحة فى جانب الجسد، ويعتقد أن النزع تم بطريقة التحنيط الثانية التى ذكرها المؤرخ اليونانى هيرودوت فى القرن الخامس ق.م. وكانت تتم بحقن زيت مثل التربنتين أو الأرز أو العرعر لإذابة الأمعاء، ثم يتم سحبها من فتحة الشرج مع عدم استخراج المخ فى جميع الحالات (Ikram& Dodson 1998).

كما اختلفت جودة التحنيط من مكان إلى آخر، وقد لاحظت الباحثة تميزاً كبيراً للتحنيط فى منطقة أخميم بسوهاج، وبقاء مومياوات من بداية الدولة الوسطى بحالة حفظ جيدة، ويدعم هذه الملاحظة نتائج البحث الذى أجراة دكتور نجيب قنواتى وفريق من الباحثين على ستة مومياوات من جبانة الهجرسا، وهي ترجع إلى نفس العصر (Kannawati1993).




ش. 3: مومياوات من بداية الدولة الوسطى من أخميم

وصل التحنيط إلى قمة تطوره فى الدولة الحديثة، واستقرت تقنيات استخراج المخ من فتحتى الأنف فى معظم الحالات، واستخراج الأحشاء من فتحة تُشقّ فى جانب الجسد، كما كانت تتم معالجة الأحشاء وتحنيطها، وتوضع منفصلة في الأواني الكانوبية (Iskander1980). وظهر التحنيط فى أروع صورة فى تحنيط ملوك الدولة الحديثة مثل

جسد تحتمس الأول، امنحتب الثانى وسيتى الأول ورمسيس الثانى والملكة نجمت، وهي من أروع الأمثلة على اتقان المصري القديم للتحنيط ونجاحه في احتفاظ الجسم بأنسجته، وتتفق الطريقة التي استخدمت فى تحنيط ملوك الدولة الحديثة مع الطريقة التي ذكرها هيرودوت، وقد لخص د. زكى اسكندر عملية التحنيط في ثلاثة عشر خطوة هى:

وضع الجسد على لوحة التشريح، استخراج المخ، استخراج الأحشاء، تعقيم فراغ الجسم والأحشاء، تحنيط الأحشاء، حشو فراغي الصدر والبطن بمواد حشو مؤقت، استخلاص ماء الجسد وتجفيفة، استخراج مواد الحشو المؤقتة من الجسم ووضع مواد حشو دائمة، دهان الجسم بمواد عطرية، حشو فتحات الجسم، علاج سطح الجلد براتنج منصهر، وضع الحلي والتمائم ولفّ الجسم باللفائف. وعن مدة التحنيط يعتقد زكى اسكندر أنها سبعون يوماً، كما ذكر هيرودوت فى الطريقة الأولى، ويؤيد هذا ما ذُكر فى سفر التكوين عن تحنيط يعقوب: «وكمل له أربعون يوماً لأنه هكذا تكتمل أيام المحنطين، وبكى عليه المصريون سبعين يوماً».

نستنتج من هذا أن العملية الرئيسية للتحنيط، وهي تجفيف الجسم على سرير التحنيط، كانت تستغرق أربعين يوماُ، بينما استغلت الأيام الثلاثون الباقية لاستكمال باقى خطوات التحنيط والطقوس والصلوات المتعلقة، كما جاء في كثير من النصوص المصرية القديمة، مثل كتاب طقوس التحنيط (زكى اسكندر1994).

وفي العصور التالية للدولة الحديثة ظل التحنيط مستخدماً فى مصر حتى بعد اعتناق المصريين للديانة المسيحية، إلى أن صدر مرسوم من الكنيسة المصرية فى القرن الرابع الميلادى يدعو أقباط مصرللتوقف عن إنفاق أموالهم على التحنيط والتبرع بها لفقراء الأقباط، ولكنه لم يحرّم التحنيط، ويرى بعض الباحثين أنه استمر حتى دخول الإسلام (أحمد صالح 2000).

التحنيط فى عصر الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين

انتشرت فى الأسرة العشرين سرقة المقابر للحصول على الذهب الذى ادّخره الملوك لأخرتهم والذي قام بدور هام في إطالة عمر الأسرة العشرين، وكان تداوله في الأسواق خفّف من حدة التضخم (جون ويلسون)، فعقب موت الفرعون رمسيس الثالث آخر الملوك

الأقوياء في هذه الأسرة تولى ملك البلاد عدد من الملوك الضعاف، وتدهورت أحوال البلاد والعباد فزدات سرقات المقابر وحدثت اضرابات العمال، واضطربت أحوال البلاد. ونعرف من بردية «أبوت» أن التحقيق فى سرقة المقابر بدأ فى العام السادس عشر من حكم رمسيس التاسع، ونجد التحقيق مع اللصوص والمحاكمة في بردية «امهرسرت» التى ترجع إلى العام السادس عشر من حكم رمسيس الحادى عشر، أى إن القضية ظلت معلقة مدة تقترب من ثلاثين عاماً لم تتوقف خلالها سرقة المقابر (صالح 1976). وبنهاية الأسرة العشرين انتهت الدولة الحديثة ودخلت مصر فى عصر الانتقال الثالث، وتولى حكم الجنوب أسررة كبار الكهنة الذين بدأوا في تجميع مومياوات الملوك والملكات الذين نهبت مقابرهم وأُضيرت مومياواتهم نتيجة السرقة والنهب، وأعادوا تكفينها، وكتبوا أسماء بعض الملوك على أكفانهم واعادوا وضعهم في توابيت خشبية ثم أعادوا دفنهم مرة أخرى. ويرى الباحث أحمد صالح أن ما لاحظه الملوك الكهنة من تغيرات على مومياوات الملوك والملكات جعلتهم يتخذون خطوات جدية لعمل تقنيات جديدة تعيد للتحنيط دوره الأساسي في الحفاظ على الجسد من أجل أن تعود إليه الروح فتتعرف عليه وتسكنه مرة أخرى، وتعتبر الأسرة 21 (أواخر القرن الحادي عشر ق.م.) من أهم عصور الحضارة المصرية القديمة فى مجال حفظ الأجساد، لأن خطوات التحنيط فى ذلك العصر لم تعد مقتصرة على التجفيف والدهون ولفائف الكتان بل أضاف محنطوا الأسرة 21 خطوات جديدة أبرزت براعتهم واستيعابهم لعلم التشريح. (صالح2000). وأهم تلك الإضافات كالتالى:

- الحفاظ على شكل الجسد كما كان فى الحياة الدنيا.
- الحفاظ على مظهر الجلد ولونه.
- الحفاظ على العينين وعلى شكل الصدر عند المرأة.
- الحفظ على الأحشاء.

وللوصول إلى النتائج المرجوة قاموا بطلاء جسد الرجل بصبغة حمارء داكنة، وجسد المأرة بصبغة صفراء، ليشبه لونهما في الحياة الدنيا، بالإضافة إلى بعض اللمسات كالكحل للعنين واللون الأحمر للشفاه والخدود لدى النساء والخطوط السمراء للحاجبين.كما

لجؤوا لنزع العينين ووضع عيون صناعية مكانها، وكانت العين مصنوعة من حجر أبيض وإنسان العين من حجر أسود بحيث تظهر كأنها عيون طبيعية.

كما قاموا بوضع لفائف من الكتان كروية الشكل مكان صدر المرأة، وفى بعض الحالات كانوا يحشون الكتان داخل الصدر. أما الحشو االصعب فكان حشو الجسد، حيث قاموا بعمل فتحات فى أماكن محددة من الذراعين والساقين، وقاموا من خلال هذه الفتحات بملء أسفل الجلد بشكل منتظم، ليبدو الجسد كما كان فى الحياة، كما قاموا بحشو الوجه والرقبة من خلال فتحات خلف الأذنين، ومن خلال فتحة الفم.أما الأحشاء فكانوا يقومون بتحنيطها أزلاً، ثم يعيدونها إلى أماكنها داخل الفراغ الصدرى والبطني، ويستمكلون حشو هذا الفراغ بنفس مادة حشو الجسد(صالح 2000).

أما مومياء الملكة نجمت، زوجة حريحور كبير كهنة آمون، فهى تعد مرحلة انتقالية جمعت مابين أسلوب التحنيط في الأسرة العشرين بجودته وتقنياته المتميزة، وبين فكرة كهنة الأسرة الحادية والعشرين في احتفاظ المومياء بمظهر يماثل مظهر الجسد فى الحياة الدنيا، فقد زُوّدت المومياء بحاجبين من الشعر الطبيعي وطُعّمت العينان بعيون صناعية، كما إن الشعر المستعار أخفى شعر المومياء الرمادي الذى تراجع إلى الخلف مع كبر السن، لا شك أن طريقة المعالجة منحتها مظهر شبابياً بينما كانت طاعنة فى السن وقت وفاتها، كما قام المحنّط بوضع نشارة خشب بين طبقات لفائف الكتان (روجيه لشيتنبرغ وفرانسواز دونان 1997).

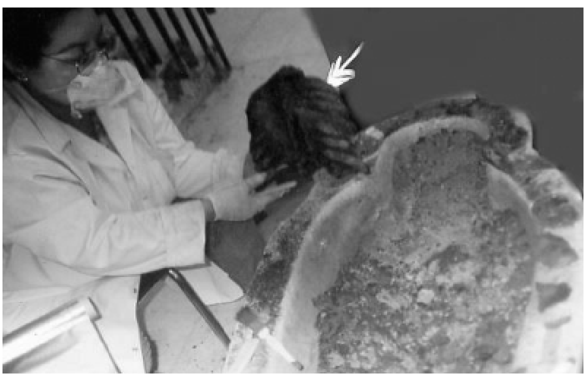
إن ما تم ذكره هو ما اتسمت به مومياوات الملوك وكبار الكهنة فى ذلك العصر بينما نحتاج إلى مزيد من الدراسات عن مومياوات الأفراد، وهل مارسوا ما اتبعة الملوك والكهنة من محاولات الحفاظ على شكل الجسد فى هيئة أقرب إلى الطبيعية أم استمروا فى حفظ أجسادهم بنفس طرق الحفظ المتبعة فى الدولة الحديثة والتى تنوعت وفق المستوى الاجتماعى لصاحب المومياء؟ الحقيقة إننا أميل إلى الرأى الثانى، خاصة أن المومياوات فى الفترة اللاحقة حافظت على معظم طرق وتقنيات التحنيط القديمة مع زيادة ملحوظة فى سمك طبقات اللفائف والراتنجات ا لمستخدمة.

ويرى بعض الباحثين أن الفترة التى تلت الأسرة الثانية والعشرين كانت أقل فى جودة

التحنيط وأقل في محاولة الحفاظ على شكل الجسد كما كان حياً، مع استمرار ملء الفراغ البطنى بنشارة الخشب، وفى حالات التحنيط الأفضل كان الفراغ البطني يُملأ بلفائف من الكتان، مع وضع مزيد من اللفائف الخارجية، ولم يعد الوجه يُطلى بصبغات المغرة، ولكن تطعيم العيون ظل مستخدماً، كما ظل استخراج المخ من خلال العظمة المصفاوية بالأنف معمولاً به، مع إعادة الأحشاء إلى داخل التجويفين الصدري والبطني فى صورة أربعة لفائف. ومن الأسرة 26 إلى 30 كانت اللفافات الأربعة للأحشاء تعدّ فى ماكن مختلفة وأحيانا توضع بين الساقين (Dodson & Ikram 1998).

إن رصد التغيرت التى حدثت لعملية التحنيط والمواد المستخدمة فيه خلال العصر المتأخر تحتاج لمزيد من الدراسات العلمية على مومياوات من مختلف الأماكن، ففى إحدى المومياوات الت تعود إلى العصر الصاوى (الأسرة 26) وهى لكاهن من منطقة الشرقية، كانت اللفائف متفحمة تماماً، وتم تجنيب المومياء لدراسة الهيكل و طريقة التحنيط، وقد وجدنا أن طريقة التحنيط مماثلة للدولة الحديثة، حيث وضعت لفائف الحشو الدائم فى نفس أماكنها داخل التجويفين الصدري والبطني، ولم نجد لفائف الأحشاء داخل الجسد، إذ ربما وُضعت في أوانى كانوبية لإحياء التقليد القديم. كما وجدنا أن المخ تم استخراجه، وتم حقن راتنج داخل تجويف الجمجمة، كما سكبت كميات من الراتنج داخل التجويف الصدري، وتعود أسباب تفحم وتلف هذه المومياء غالباً إلى الظروف المحيطة بها فى منطقة الدفن، وما اتسمت به الدلتا من ارتفاع كبير فى درجة الرطوبة (الميرغني 2006) ، مومياء متحف هرية رزنة، تقرير غير منشور).





ش. 5: مومياء كاهن من الأسرة السادسة والعشرين من حفائر شرق الدلتا

وفى دارسة أجراها أحد الباحثين على خمسة وعشرين مومياء من المومياوات التى تم الكشف عنها فى منطقة أخميم بواسطة ماسبيرو خلال الفترة من 1884- 1893 (Maspero G. 1893) (وهي من بين 800 مومياء في عشرين مقبرة عائلية، توزعت فى جميع أنحاء العالم)، وقد استخدم الباحث الأشعة المقطعية الماسحة، وأثبت أن المومياوات موضوع الدراسة تنتمى إلى فترة زمنية من عصر الانتقال الثالث حتى العصر اليونانى الرومانى لأسرة كهنة الإله «مين» وعن تطور التحنيط رصد الآتي:

يوجد تنوع كبير فى تقنيات التحنيط خلال العصر اليونانى الرومانى، ففي معظم المومياوات تم استخراج المخ من خلال الأنف بكسر العظمة المصفاوية، وتم حقن راتنج داخل فراغ الجمجمة، وهذه التقنية وُجدت فى جميع المومياوات دون فرق بين جميع الطبقات، بينما اختلف وضع الراتنج فى منطقة الصدر بين الأشخاص، ووجد لدى الطبقة المتوسطة والأغنياء. وفي معظم المومياوات تم استخراج الأحشاء وتحنيطها وأُعيدت فى صورة لفافات وضعت فى التجويف الصدري والبطني، وكذلك القلب (Klales 2014). وجدير بالذكر أن الباحثة أثناء عملها فى صيانة إحدى مومياوات أخميم (مؤرخة 250 ق.م.) اتضح لها أن المومياء جيدة الحفظ، وأن اللفائف طبقات كثيفة، مع وضع راتنجات بين طبقات اللفائف. كما أظهر تصوير المومياء بجهاز أشعة اكس التقليدى نفس نتائج البحث السابق من استخراج المخ وحقن راتنج داخل تجويف الجمجمة، ووجود لفافات داخل تجويف الصدر والبطن، ووجود القلب جهة اليسار، كدليل على استخراج الأحشاء والقلب وتحنيطهم وإعادتهم داخل التجويف الصدري والبطني (الميرغنى 2011، مومياء متحف ألبرت هول، جايبور بالهند، تحت النشر).

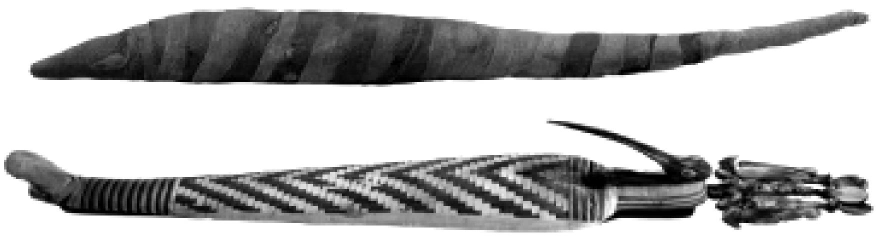
وبالرغم من صدور منشور من الكنيسة بتوفير ما ينفق من مال على التحنيط للإنفاق على فقراء الأقباط غير إأن التحنيط لم يتوقف فى الفترة القبطية إلا بدخول الإسلام (صالح 2000)، والحقيقة أن ما وصل إلينا من مومياوات لا يمكن تحديد حالة حفظة إلا بدارسته د ارسة علمية بأحدى طرق التصوير بالأشعةن لكن من الفحص الظاهرى للمومياوات نلاحظ وجود كمية من الزيوت أسفلها، وطبقات من مواد التحنيط ملتصقة بها، وهى الأخرى تحتاج لمزيد من الدارسة لتحديد ماهيتها (الميرغنى 2010، مومياوات دير أبو حنس، تقرير غير منشور).



ش.6: مومياء من جبانة أخميم مؤرخة 250 ق.م. معروضة في متحف ألبرت هول بالهند .


ش.7: مومياوات من الفترة القبطية، حفائر أنصنا، معروضة بدير أبو حنس، المنيا

ويرى بعض الباحثين أنه توجد استثناءات حيث توجد مومياوات معتنى جيداً بلفائفها الخارجية مثل المومياء الموجودة فى المتحف اليونانى الرومانى التى شُكلت أكفانها على هيئة شرائط نسجت بأشكال هندسية جميلة (Dodson& Ikram 1998). والأمر نفسه يظهر فى الطيور والحيوانات المحنطة التي نُسجت أكفانها على هيئة أشكال هندسية جميلة، بالرغم من ذلك فقد أثبت التصوير بالأشعة المقطعية الماسحة أنها محنطات حيوانية زائفة ولا يوجد داخلها حيوان محنط (إكرام 2013).



ش. 8: طائر الايبس، رمز الإله تحوت، وسمكة محنطة.

دراسة حالة لبعض المواد المستخدمة فى التحنيط منذ أقدم العصور

(1) راتنج المر

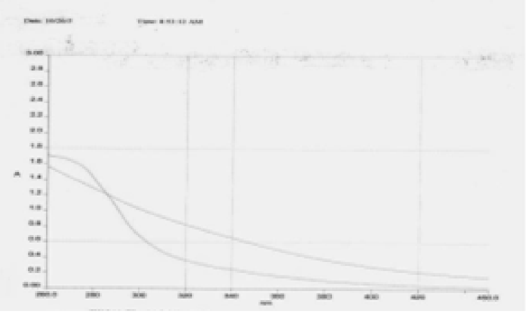
فى حفائرالعصر العتيق بسقارة عام 2003 تم الكشف عن جسد سيدة داخل صندوق خشبى على هيئة متوازى مستطيلات، مزين سطحة الخارجي بحفر يمثل واجهة القصر، وكان الجسد فى وضع القرفصاء، وقد احتفظ ببعض الأنسجة تعلوها مادة سمراء اللون، وأُخذت عينة من المادة السمراء وحُلّلت بالأشعة فوق البنفسجية في معامل المجلس الأعلى للآثار، فأظهرت التحاليل أنه راتنج المر (الميرغنى، حفائر العصر العتيق - سقارة – حفائر د.زاهى حواس- 2003، تقرير غير منشور). وجدير بالذكر أن راتنج المر ظل مستخدماً فى التحنيط طوال العصور الفرعونية.

وراتنج المر هو أحد الراتنجات الطبيعية، وهو إفراز لبعض الأشجار، ويحتوى على مجموعة من الزيوت الطيارة والثابتة (يرجع الاسم إلى أسطورة «مر» التى غضب عليها والدها وحبسها فى شجرة، ومن فيض دموعها انساب من اللحاء سائل لزج فسمى باسمها،

ذكر المر فى التوراة وفى البرديات القديمة). والمر راتنج صمغي ذو رائحة زكية، مصدره الصومال وجنوب بلاد العرب، ويستخرج من أنواع شتى من الأشجارالمعروفة باسم Commiphora وBalsamodendron ويوجد على شكل كتل متكونة من قطرات متجمعة لونها ذهبى داكن، وبعض الأنواع لونها أحمر ضارب إلى الصفرة، وقد ورد فى نصوص مصرية حصول المصريين عل المر من بلاد بونت فى الأسرات الخامسة والحادية عشر والثامنة عشر والعشرين والخامسة والعشرين، والحصول علية من بلاد رتنو غرب آسيا فى الأسرة الثامنة عشر. ويشير بعضهم إلى استعماله كبخور (لوكاس 1991، ص154). ونحن نعرف الرحلة الشهيرة لبلاد بونت فى عصر الملكة حتشبسوت، والمسجلة على جدارن معبدها فى الدير البحرى التى سجلت ضمن مناظرها إحضار شجيرات المر لتزع فى فناء معبد الإله آمون. والمر له خواص مضادة للالتهابات فضلاً عن رائحتة الزكية.



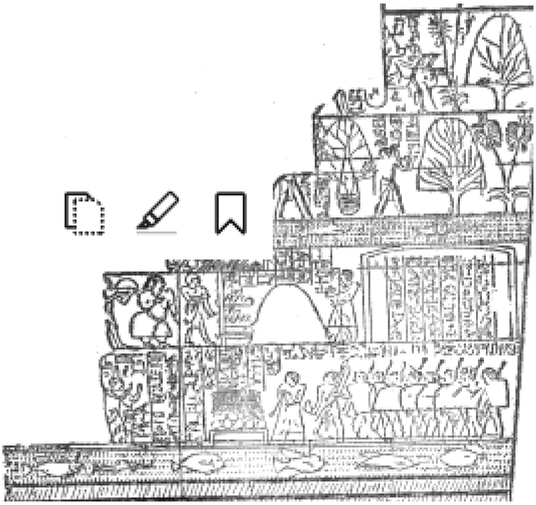
ش.8: ساق وقدم تحتفظ ببعض الأنسجة كما يظهر الراتنج (العصر العتيق)



ش.9: تحليل المادة السمراء بالأشعة فوق البنفسجية يظهر المنحنى الطيفى لراتنج المر.

وقد لاحظ لوكاس وجود المر فى المقابر عبر العصور، واعتقد أن الغرض منه فى هذه الحالة استخدامه كبخور، كما عثر عليه كاراتنج مستخدم فى التحنيط فى بعض المومياوات الملكية. وهذا الكشف يؤكد معرفة المصريين القدماء بخواص راتنج المر كمادة عازلة تساعد على حفظ الأنسجة وتمنع تحلّلها.كما إنها دليل على وجود علاقات تجارية بين مصر ومنطقة الصومال وأثيوبيا منذ أقدم العصور.

ونضيف أن راتنج المر يعد مادة لاصق طبيعي ممتاز في لصق النسيج الكتاني، وقد قمت بتجربتهواستحداكه لاصقاً بعد إذابتة فى الكحول الأثيلي.



ش.10: تسجيل رحلة بلاد بونت – الصفين العلويين أشجار المر التى ستزرع في المعبد. النقش من الدير البحرى عصر الملكة حتشبسوت، الأسرة الثامنة عشر، الدولة الحديثة.

(2) دراسة حالة لمومياء من نهاية العصر البطلمي وبداية الروماني (1822± 36BP) وأول كشف يُثبت استخدام ألياف القطن في التحنيط

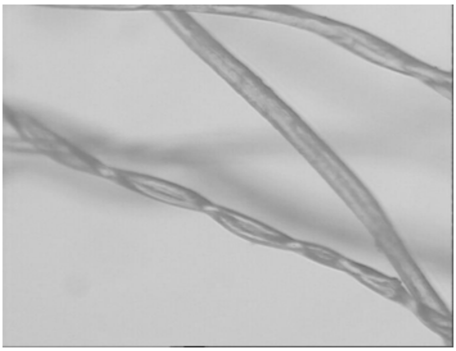
أشرنا فى تطور فن التحنيط إلى أهمية الدراسات العلمية لمومياوات العصر المتأخر وما تلاه من عصور لأن التنوع الكبير يجعل كل منطقة وكل مومياء تستحق دراسة منفصلة، أما هذه الحالة فهي مومياء تم ضبطها في إحدى قضايا سرقات الآثار، وأقرت

اللجنة المشكلة من خبراء الآثار بتكليف من الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار، وبناء على طلب النيابة بأثرية المومياء وخضوعها لقانون حماية الآثار رقم 117 لسنة 1983، وتم إيداعها فى أحد المخازن المتحفية التابعة للمجلس، وقد كانت الباحثة أحد أعضاء اللجنة، وطلبت عمل الصيانة اللازمة، واستكمال فحص المومياء، وتبين الآتى:

- المومياء لرجل واضح المعالم حيث اللفائف حول الوجه وفوق الرأس مكشوفة، والوجه ما زال محتفظاً ببقايا اللحية، كما احتفظت الرأس بشعر أسود، والذراعان ممدودتان على جانبي الجسد، والكفان مبسوطتان، ومعالم الوجه تشي بملامح جنوبية.

- طول المومياء 180 سم وعرض الكتفين 38سم .المومياء ملفوفة تماما بلفائف كتانية تعلوها حبال منسوجة علي هيئة شبكة وقد علق بها أجزاء من التربة. والجزء المكشوف من اللفائف يظهر أليافاً وضعت فوق جسد المومياء وأسفل طبقات الكتان، وأُخذت عينة لدراستها معملياً. .

- بفحص عينة الألياف باستخدام الميكرسكوب المجسم اتضح أنها ألياف نبات القطن.

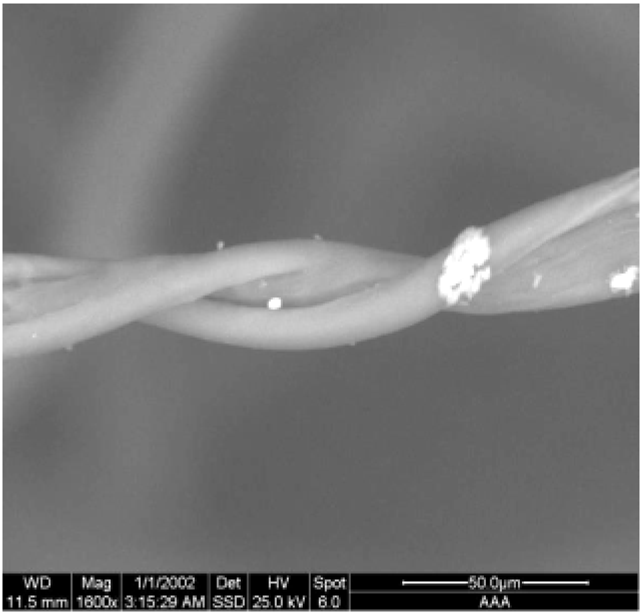




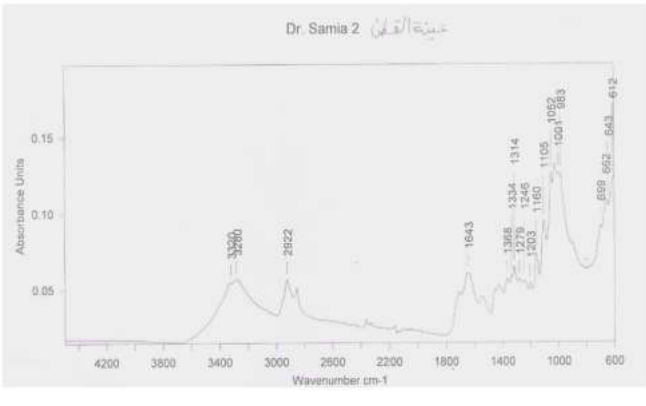
ش.11: فحص الألياف بالميكروسكوب المجسم ثلاثى الأبعاد بتكبير X100

كما تم استكمال فحص العينة باستخدام عدة أجهزة حديثة مثل جهار الأشعة تحت الحمراء (Garside & Wyeth 2013) ومقارنة هذه العينة بعينة قطن قياسية من مكتبة الجهاز(Vertex70 موديل) وتبين تطابق المنحنى لعينة الألياف والمنحنى القياسي لنبات

القطن فى مكتبة الجهاز. وتم فحص جزء من نفس العينة على جهاز الميكروسكوب الإليكترونى الماسح بتكبير X 1600 وأظهرت ألياف القطن المميزة بشكل رائع كما أظهرت وجود مادة سمراء اللون وبقعة بيضاء عالقة بالألياف، سنتحدث عن تحليلهما لاحقاً.



ش.12: تعريف عينة القطن باستخدام الميكروسكوب الإليكترونى الماسح، تكبير X1600



ش.13: تحليل عينة القطن باستخدام جهاز الأشعة تحت الحمراء

تاريخ زراعة القطن بمصر وتأريخ عينة القطن المكتشفة

معرفتنا بزراعة القطن فى مصر بها كثير من المعلومات الشائعة وغير الدقيقة، وبالرجوع إلى المصادر التاريخية عن تاريخ زراعة القطن فى مصر وجدنا أن عدداً من المصادر يؤكد وجود القطن فى مصر قبل عصر محمد على (1805)، وهو التأريخ المعروف لنا جميعا، ويمكننا ايجازها كالتالى:

يذكر هيرودوت أن الفرعون أمازيس (أحمس الثانى) (570- 526ق.م. عصر الأسرة السادسة والعشرين) أهدى قميصين مشدّين للصدر من الكتان عليهما صور حيوانات كثيرة، أحدهما للاسبرطيين، والآخرلمعبد ليندس، وكانا مطرّزين بالقطن، وكل خيط فى القميص يستحق الاعجاب (وليم نظير1970). ويحدثنا بليني الذى عاش في مصر في القرن الأول بعد الميلاد أنه تنمو فى الجزء العلوي من مصر المجاور لبلاد العرب (الصعيد) شجرة اسمها Gossypium يصنع المصريون منها قماشاً اسمه «زيلينا» Xylina لا مثيل له في بياضه ونعومته. وأثمن الملابس التى يلبسها الكهان فى مصر كانت مصنوعة من القطن، ولو أنهم كانوا يستخدمون الملابس الكتانية (سليم حسن2000). ووصف الشجرة أو النبات الذى ذكره بلينى يجعلنا نرجح أنه كان Gossypium Arboreum وهو نبت محلي في المناطق الحارة الأفريقية، ويوجد بحالتة البرية فى سنار بالسودان (حسن خطاب 1983).

وقد عثر «بشتلى»على مخلفات من منسوجات وسلال وحبال وآثار نباتية فى حفائر جمعية الآثار القبطية بدير الأنبا «فويبامون» في الصحراء قرب بيبان الملكات بطيبة عام 1947، يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الرابع ق. م. وتبيّن من فحص المنسوجات أن بعضها مصنوع من القطن (وليم نظير1970).

ويرى أحمد بك كمال أن الاسم المصرى للقطن هو«طوط»، وأقدم أقمشة قطن عثر عليها فى بلاد النوبة من العصر الرومانى (30ق.م- 640م.)، كما عثر على منسوجات قطنية من هذا العصر فى بلدة مروي بالسودان. ويروى روزلينى Rosellini أنه عثر على بذور القطن فى وعاء من الفخار بأحد مقابر طيبة، وهى محفوظة بمتحف فى إيطاليا، وهى من نوع Gossypium Arboreum (أحمد كمال 2000).

لقد انتشرت زراعة القطن في العصر اليوناني-الروماني (332ق.م.- 640م.)،

واستخدمت تيلته فى صناعة ملابس الكهنة، ومع ذلك كان للكتان الصدارة، حيث كانت المساحة المزروعة قطناً قليلة في مصر القديمة (فلندر بترى)، ولم تكثر زارعته واستخدام محصولة على نطاق واسع فى صنع المنسوجات القطنية فى العصر الاسلامي. وعلى هذه الأسانيد التي أوردناها يرى «لوره» أن المصريين كانوا يعرفون القطن، لكن لم نهتدى بعد إلى معرفة اسمه بالمصرى القديم، والصنف الجارى زارعته الآن بمصر يعرف بالأشموني، وباللسان النباتي (جوسيبوم بربادنس)، وحيث أن أخميم تعرف قديماً باسم أشموني، وكانت شهيرة بالمنسوجات، فلا يبعد أن يكون القطن الأشموني منسوباً إليها، ولعله أحد أصناف القطن التى كانت تزرع قديماً بمصر أاحمد كمال2000).

وقد تم تأريخ عينة ألياف القطن التى عثر عليها على جسد المومياء أسفل اللفائف بمعامل المعهد الفرنسي للآثار الشرقية (IFAO) (معمل الكربون المشع) وكانت النتيجة كالتالي:

Laboratory Code	Sample Nature	^{14}C activity relative to the International Standard	Conventional ^{14}C age (1 sigma)	Calibrated range 95.4% probability (2σ)
IFAO_0460	Cotton	79,70 ± 0,36 %	1822 ± 36 BP	86 (3.4%) 109 CalAD 119 (85.5%) 258 CalAD 284 (6.4%) 322 CalAD

وجدير بالذكر أن التأريخ المذكور هو حتى عام 1950، أي إننا سنضيف على هذا التأريخ حوالى مئة عام، أي إن العينة ترجع لنهاية العصر اليونانى وبداية الرومانى. وهذا التأريخ يتفق مع ما ذكره بعض الباحثين، مع ملاحظة أنها المرة الأولى التي نعثر فيها على ألياف القطن مستخدمة بجوار الكتان فوق جسد مومياء.

وتعتقد أ.د. عبير سمير التى قامت بدراسة الخواص الفيزيائية لألياف عينة القطن هذه أن المصريين القدماء كانوا يعرفون خواص ألياف القطن كمادة ماصّة للرطوبة، لذا وضعوا هذه الطبقة لتمتص أى رطوبة تتعرض لها المومياء، واختلف مع وجهة النظر هذه، فلو كان هذا هو الهدف من وضع طبقة ألياف القطن لكانوا وضعوها خارج اللفائف حتى لا تتجمع الرطوبة في الطبقة القريبة من الجسد فتكون دافعاً لتحلله، فهي ليست لحمايتة، لكن ربما وضعوها إعزازاً لهذا الشخص وبيانا لعلو قدرة ومنزلته الاجتماعية، خاصة أن استخدام القطن لم يكن شائعاً فى الإعدادات الجنائزية فى ذلك الوقت.

الاختبارات الفيزيائية لعينة القطن

تمت هذه الاختبارات في معهد بحوث القطن بالجيزة بعد موافقة اللجنة الدائمة للآثار المصرية، وكانت نتيجة اختبارات النضج تعكس اعتدال نضج هذه الألياف، ويوضح قياس القطر أنها ألياف خشنة وقصيرة التيلة، كما إن قياس الصفات الميكانيكية غير ممكن لشدة جفاف الألياف وتدهورها مما يجعلها تتقطع بسهولة.

اختبارات الشعرة الواحدة

في هذه العينة يكون القياس الممكن للشعرة الواحدة منخفضاً جداً، بينما نلاحظ أن التماسك معتدل، والشعرة الواحدة دقيقة مع قليل من الخشونة. والفرق فى الدقة ما بين الشعرة الواحدة وحزمة الشعرات (الألياف) يرجع لتدهورحفظ معظم الشعرات. حيث تكمن صعوبة قياس خواص الشعرة الواحدة في تدهور حالة الحفظ وفي صعوبة أن نجد العدد المناسب من الشعرات السليمة لعمل القياس، لذا فإن القياس في غاية الصعوبة لأن الألياف سهلة التكسّر، كما إن البذور مغروسة بشدة والألياف ملتفة معها. والقراءات الحالية الخاصة بطول الألياف وبطول الشعرة الواحدة تجعلها غير مناسبة للغزل. لكن يجب أن نضع فى الاعتبار مدى قدم العينة، كما إنها تعرضت لجفاف زائد ولتغيرات مناخية كبيرة، مما تسبب فى تدهور خواص الألياف، لذلك يجب أن نفترض أن طول الألياف وطول الشعرة الواحدة كان أكبر من القيم الموجودة فى القراءات الحالية (Arafa et al. 20180).

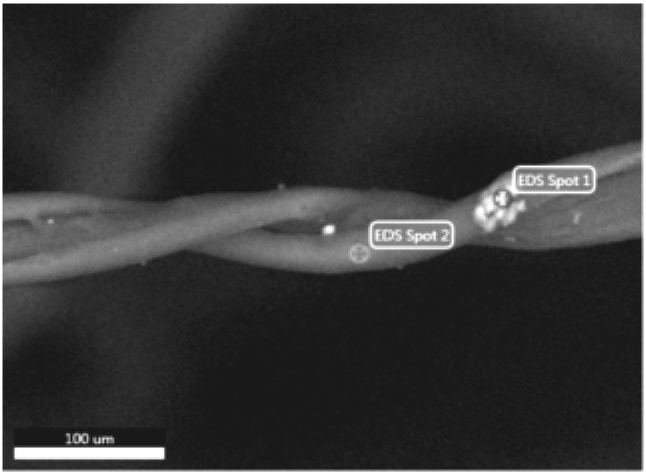
الاختبارات الميكروبية

تم عمل الاختبارات الميكروبية بمعمل الميكروبيولوجى (بمركز بحوث وصيانة الآثار)، على الألياف وأثبتت النتائج عدم وجود إصابه ميكروبية على الألياف. و يؤيد هذه النتيجة عدم حدوث تحلّل لألياف السليلوز، ونعتقد أن وجود مواد التحنيط الملامسة للألياف هى السبب المباشر فى عدم تحللها.

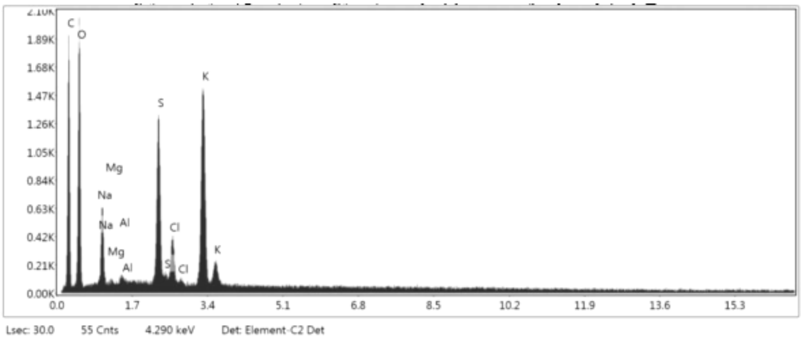
تعريف ودراسة المواد المستخدمة في التحنيط

سبق أن أشرنا إلى الفحص بالميكروسكوب الإليكتروني الماسح، وبتكبير X1600 أظهر وجود بقع بيضاء وأخرى سمراء اللون فوق الألياف، واستكمالاً للبحث تم تحليل هاتين البقعتين بواسطة وحدة ((EDAX) المتصلة بجهاز الميكروسكوب الإليكترونى الماسح

كما هو مبين بالصورة ومنحنيات التحليل التالية:



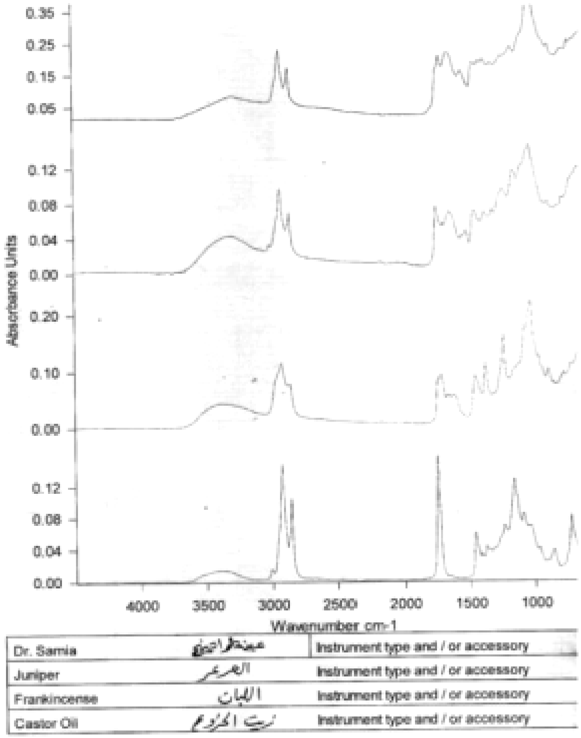
ش.14: ألياف القطن موضح عليها البقع التي سيتم تحليلها



ش.15: تحليل البقعة البيضاء الموجودة على الألياف

نقطة التحليل الأولى (1) Spot: من نتائج تحليل البقعة بيضاء اللون يتضح وجود عنصر الكربون والصوديوم والكلور والكبريت، وجميعها دالة على مركبات ملح النطرون من كربونات وبيكربونات وكبريتات وكلوريد الصوديوم، ووجود ملح النطرون طبيعي في هذه الحالة، كما إن نتائج هذا التحليل تؤكد عدم وجو نموات ميكروبية على ألياف القطن، كما أظهر التحليل وجود بعض الشوائب.

اما نقطة التحليل الثانية (البقعة السمراء) فقد أظهرت وجود مركب عضوي، لذلك تم تحليلها باستخدام جهاز الأشعة تحت الحمراء.



ش.16: يوضح الشكل أن العينة مركّبة من عدة مكونات هى العرعر واللبان وزيت الخروع

ويعطينا تحليل هذه العينة فكرة عن استمرار استعمال الراتنجات والزيوت التي كانت مستخدمة في الدولة الحديثة، والتي وجدت في قبور الملوك، ففي مقبرة توت عنخ آمون عثر على كمية من ثمار العرعر، كما عثر على كمية منه فى خبيئة الدير البحرى بطيبة من الأسرة العشرين، ويبدو أن الزيت المستخرج من هذه البذور كان يستخدم في التحنيط وفي مسوح الموتى (وليم نظير 1970).

وينمو شجر العرعر فى البلاد الباردة، وهو جنس نباتى من الصنوبريات يتبع الفصيلة السروية، يضم حوالى خمسين نوعاً من النباتات المعمرة ودائمة الخضرة واسمة العلمى باللاتينية juniperus، ويحتوى على زيوت طيارة وأنولين ومواد سكرية وراتنجية وصمغية

تصل إلى 80 مركب، ومن المواد المفصولة مواد أعطت تأثراً مضاداً للبكتريا، وخاصة بكتريا السل الرئوى، ويستخدم العرعر فى كثير من وصفات الطب الشعبى المضاد للبكتيريا وكمطهر.

زيت الخروع

يزرع الخروع في معظم الأقطار الإستوائية لاستخدام زيته في أغراض مختلفة، وقج انتشرت زراعته في مصر منذ العصر اليونانى-الرومانى، وعثر على بذوره في كثير من قبور كوم أوشيم وهوارة بالفيوم، وكان زيت الخروع يستخدم فى الطب لتليين الأمعاء والتدليك وعالج الأورام والبثور(وليم نظير1970)

الكندر (اللبان الدكر) Frankincense

يطلق الكندر علي البخور الخالص، وهو راتنج صمغي يوجد على صورة قطرات إفرازية كبيرة تكون عادة ذات لون أصفر فاتح ضارب إلى الصفرة، وهو شبه شفاف إلا أنه يكتسي بلون ترابي نتيجة الاحتكاك بين قطعه فيصبح معتماً. وينتج الكندر من بعض الأشجار الصغيرة من صنف Bosewellia التي تنبت في الصومال وجنوبي بلاد العرب. وقد ورد فى النصوص القديمة أن البخور كان يصل إلى مصرمن القبائل الزنجية، وفي الأسرتين الثامنة عشر والعشرين من بلاد بونت، حتى إ الأشجار التي أحضرتها رحلة الملكة حتشيسوت من بلاد بونت أسماها برستيد «مر»، وأسماها نافيل «كندرا» (لوكاس 1991).

يبدو أن المحنطين في هذه الفترة استخدموا العديد من المواد ذات الخواص المضادة للبكتيريا مثل العرعر وزيت الخروع بالإضافة إلى الكندر كراتنج صمغي ذي رائحة طيبة، وذلك لعمل خليط واحد يوضع فوق الجسد لحمايتة من التحلل، وحسم نِسَب هذا الخليط تحتاج إلى مزيد من التحاليل.

الدراسة الجينية لعينة القطن

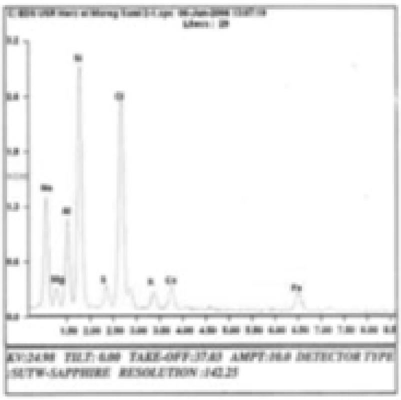
لم يتوقف البحث فى تاريخ زراعة القطن بمصرحتى اليوم، ونجد باحثين مصريين وأجانب اهتموا بالسلالات البرية التي مازالت تنمو في الأرض المصرية، كما اهتموا بدراسة جينات بعض الأنواع القديمة، ومحاولة معرفة علاقتها قرباً وبعداً عن الأنواع المعاصرة (Momtaz & Amer 1998)، وفى عام 2012 قدم باحثون في جامعة إنجليزية بحثاً عن

بذورعثر عليها فى منطقة قصر ابريم بالنوبة المصرية، ويبعد هذا الموقع 40كم عن أبوسمبل، و70كم عن الحدود المصرية السودانية، وهذا الموقع مغمور حالياً بمياه بحيرة ناصر، وهذه البذور لنوع من القطن، وتم تأريخ العينة بـ1600 عام، وكان المعتقد لديهم أن القطن جُلب إلى مصر من الهند فى عهد الإسكندر الأكبر، لكن البحث الجينى على هذه البذور أثبت إنها من القطن العشبي Gossypium Herbaceum الأكثر قرباً للسلالة الأفريقية المحلية (انظر: https://doi.org/10.1093/molbev/mss070). ويذكر أنه فى عام 1798 ذُكر القطن العشبي G. Herbaceum وفق عالم النبات الفرنسى المسيو دليل الذى رافق الحملة الفرنسية، وكان من بين أربعة أنواع من القطن تزرع بمصر صنّفها علماء الحملة آنذاك (الكاتب وآخرين 1959).

وقد تم العمل على دراسة عينة ألياف القطن المكتشفة جينياً حيث إنها تحوي بعض البذور، وذلك لمعرفة إذا كان هذا النوع برياً أم مزروعاً، وإلى أي الأصناف المعاصرة هو أقرب، ونتائج هذه النقطة البحثية لم تنتهي بعد.

دراسة التربة العالقة بلفائف المومياء

حيث إن هذه المومياء هى إحدى المضبوطات الأثرية فقد حاولنا معرفة مركّب التربة فى الجبانة الأثرية، وذلك بتحليل هذه التربة، وكانت النتائج كالتالي:



Element	Wt %	At %
NaK	16.05	20.79
MgK	03.60	04.41
AlK	10.35	11.43
SiK	28.79	30.53
S K	02.78	02.58
ClK	27.84	23.39
K K	02.54	01.93
CaK	03.12	02.32
FeK	04.93	02.63

EDAX ZAF QUANTIFICATION STANDARDLESS
TABLE : DEFAULT

ش.17: تصوير التربة العالقة باللفائف بالميكروسكوب الإليكترونى الماسح وتحليل التربة بواسطة وحدة EDAX الملحقة بالجهاز

تم تصوير عينة التربة بالميكروسكوب الإليكترونى الماسح، بتكبير X600، وبتحليل التربة اتضح أنها تربة رملية مكونة أساساً من السليكون، كما إن بها نسبة عالية جداً من كلوريد الصوديوم، وهي مختلطة ببعض العناصر مثل الألمونيوم والمنغنيز والحديد.

وهذه التركيبة من التربة الرملية المشبعة بالأملاح دالة على المناطق المجاورة والقريبة من البحيرات والعيون، المعروفة بالسبخات.

■ شكروعرفان

كل الشكر والتقدير للزملاء بمركز بحوث وصيانة الآثارالتابع لقطاع المشروعات بوزارة الآثار الذين بذلوا كل الجهد فى عمل التحاليل المعروضة في هذا البحث، واجتهدوا في تقديم التفسير المناسب للنتائج، وأخص بالذكر كلا من د. داليا مليجى، د. أحمد عامر، د. رشا كامل، فاطمة إمام، أ. حنان الشحات،أ. خالد عبدالنبى، فلهم منا كل الشكر والعرفان بالفضل.

□□

■ مراجع

1. أحمد صالح (2000) التحنيط: فلسفة الخلود في مصر القديمة، جماعة حور الثقافية. ص-77- 72.
2. أحمد بك كمال (2000) بغية الطالبين فى علوم وعوائد وصنائع قدماء المصريين، ج1، مكتبة مدبولى، اعادة طبع لنسخة مطبعة مدرسة الفنون والصنائع الخديوية ببوالق سنة 1909م. 1309هـ ج1، فى علوم المصريين، ص384- 385.
3. عبدالعزيز صالح (1976) الشرق الأدنى القديم، ج.1، مصر والعراق، ط.2، مكتبة الأنجلومصرسة، ص242.
4. ألفريد لوكاس (1991) المواد والصناعات عند قدماء المصريين، ط3، ت: زكى اسكندر ومحمد زكريا غنيم، مكتبة مدبولي، إعادة طبع عن نسخة وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1945، ص447.
5. جون ويلسون (1963) الحضارة المصرية. ت: أحمد فخرى، مكتبة النهضة، مصر. ص447.
6. حسن عبدالرحمن خطاب (1985) الثروة النباتية في مصر القديمة، الإدارة العامة للثقافة الزراعية، وزارة الزراعة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ص117.
7. جيمس هنرى برستيد (1997) تاريخ مصر من أقدم العصور إلى الفتح الفارسى، ت: حسن كمال، ط2، الهيئة المصرية للكتاب. ص143.
8. روجية ليشتنبرج وفرانسواز دونان (1997) المومياوات المصرية من الموت إلى الخلود، ت: ماهر جويجاتى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر. ص62.

9. زكى اسكندر (1994) دراسات فى الصيانة والآثار، هيئة الآثار، قطاع المتاحف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص101:107.

10. فلندر بتري (1975) الحياة الاجتماعية في مصر القديمة، ت: حسن محمد جوهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص319.

11. محمود فهمى الكاتب وآخرون، (1959) القطن من النواحي النباتية والزراعية والصناعية والاقتصادية، مطبعة الأهرام، حلب.

12. سليم حسن (2000) موسوعة مصر القديمة، ج2. مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص87.

13. سليمة إكرام (2013) الحيوانات المقدسة فى مصر القديمة، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، القاهرة.

14. وليم نظير (1970) الثروة النباتية عند قدماء المصريين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة. ص94- 95 و116.

■ References

1. AMER W.M. (1999) Historic background of Egyptian cotton (2600 Be-1910AD) Archives of Natural History (1999) 26 (2): 211-222.
2. Arafa A.S., el-Merghani S. and G. Kugler (2018). Examination of a sample likely to be a cotton plant found above an Egyptian Mummy. (poster)International Cotton Conference, March 21-23, Bremen2018, German.
3. Garside P. and Wyeth P. (2013). Identification of cellulosic fibers by FTIR Spectroscopy - Thread and single fiber analysis by attenuated total reflectance. J. Studies in Conservation; Volume 48 , Issue 4:269-275.
4. Ikram S, Dodson A. (1998). The mummy in Ancient Egypt: Equipping the dead for eternity. New York: Thames and Hudson.pp114.
5. Iskander Z. (1980). Mummification in Ancient Egypt: Development, history, and technique. Harris JE, Wente EF. 1980. An x-ray atlas of the royal mummies. Chicago: University of Chicago Press.
6. Jones J. et al. (2014). Evidence for prehistoric origins of Egyptian Mummification in Late Neolithic Burials. PLoS ONE 9(8):1-13.
7. Klales AR. (2014). Computed Tomography analysis and reconstruction of Ancient Egyptians originating from the Akhmim Region of Egypt: A Biocultural Perspective, PhD. Dissertation, Department of Anthropology, University of Manitoba Winnipeg, MB Canada.pp131-135.
8. Maspero G. (1893). Premier rappon a'Institute Egyptien sur les Fouilles Executees en Egypte de 1881 a1885. In Etudes de Mythologie et Archaeologie.
9. Momtaz O.A. and Amer W.M. (1998) Nucleic acid extraction, purification and molecular analysis of some ancient Egyptian cotton samples and their relationship with present varieties. Egypt. J. Genet. cytol, 27: 25-36.
10. Naguib Kanawati (1993) The Tombs of El-Hagarsa, volume 11, Australian Center for Egyptology, Sydney.
11. Taylor JH.) 2001(. Death and the afterlife in ancient Egypt. Chicago: University of Chicago Press.

Munson, P. J., and Munson, C. A. (1971). Rock art. In Munson, P. J. (ed.), *The Tichitt Tradition*, PhD thesis, University Microfilms, Ann Arbor, pp. 342–354.

Muzzolini, A. (1986). *L'Arte Rupestre Pre´historique des Massifs Centraux Sahariens*, British Archae- ological Reports International Series 318, Oxford.

Muzzolini, A. (1995). *Les Images Rupestres du Sahara*, Toulouse, France.

Muzzolini, A., and Boccazzi, A. (1991). The rock paintings of Tikadiouine (Tasili n'Ajjer, Algeria) and the Iheren Tahilahi group. *Proceedings of the Prehistoric Society* 57(2): 21–34.

Ouzman, S. (1998). Towards a mindscape of landscape: Rock art as expression of world understanding. In Chippindale, C., and Tacon, P. S. C. (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 30–39.

Renfrew, C., and Zubrow, E. B. W. (eds.). (1994). *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archae- ology*, Cambridge University Press, Cambridge.

Smith, A. B. (1993). New approaches to Saharan rock art. In Calegari, G. (ed.), *L'Arte e l'Ambiente del Sahara Preistorico: Dati e Interpretazioni*, Memorie della Societa Italiana di Scenze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano, XXVI: II, Milano, pp. 467–478.

Striedter, K. H. (1983). *Felsbilder Nordafrikas und der Sahara*, F. S. Verlag, Wiesbaden.

□□□

Hassan, F. A. (1993). Rock art: Cognitive schemata and symbolic interpretation: A matter of life and death. In Calegari, G. (ed.), *L'Arte e l'Ambiente del Sahara Preistorico: Dati e Interpretazioni*, Memorie della Societa Italiana di Scenze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano, XXVI: II, Milano, pp. 269–282.

Holl, A. (1985). Subsistence patterns of the Dhar Tichitt Neolithic, Mauritania. *African Archaeological Review* 3: 151–162.

Holl, A. (1986). *Economie et Socie´te Ne´olithique du Dhar Tichitt, Mauritanie*, Recherches sur les Civilisations, Association pour la Diffusion de la Pense´e Franc¸aise, Paris.

Holl, A. (1994). Pathways to elderhood. Research on past pastoral iconography: The paintings from Tikadiouine (Tassili-n-Ajjer). *Origini* XVIII: 69–113.

Holl, A. F. C., and Dueppen, S. A. (1999). Iheren I: Research on Tassilian pastoral iconography. *Sahara* 11: 21–34.

Hugot, H.-J. (1979). *Le Ne´olithique Saharien*, Doctorat d'Etat Thesis, Universite Paris X-Nanterre, Paris.

Le Quellec, J. L. (1987). *L'Art Rupestre du Fezzan Septentrional (Libye)—Widyan Zreda at Tarut (Wadi esh Shati)*, British Archaeological Reports, Cambridge Monographs in African Archaeology 22, Oxford.

Le Quellec, J. L. (1993). *Symbolisme et Art Rupestre au Sahara*, L'Harmattan, Paris.

Le Quellec, J. L. (1999). Repartition de la grande faune sauvage dans le nord de l'Afrique durant l'Holoce`ne. *L'Anthropologie* 103: 161–176.

Lewis-Williams, J. D. (1983). *The Rock Art of Southern Africa*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lewis-Williams, J. D., and Loubser, J. H. N. (1986). Deceptive appearance: A critique of southern African rock art studies. In Wendorf, F., and Close, A. E. (eds.), *Advances in World Archaeology 5*, Academic Press, Orlando, pp. 252–289.

Lhote, H. (1975). *Les Gravures Rupestres de l'Oued Djerat, Tassili-n-Ajjer*, Arts et Me´tiers Graphique, Paris.

Lhote, H., and Thomasson, R. (1967). Gravures rupestres de la haute valle´e du Tilemsi (Adrar des Iforas, Re´publique du Mali). In Hugot, H. J. (ed.), *Sixie`me Congre`s Panafricain de Pre´histoire*, Les Imprimeries Re´unies de Chambe´ry, Chambe´ry, pp. 235–241.

MacDonald, K. C. (1998). Before the Empire of Ghana: Pastoralism and the origins of cultural com- plexity in the Sahel. In Connah, G. (ed.), *Transformations in Africa: Essays on Africa Later Past*, Leicester University Press, London, pp. 71–103.

Mauny, R. (1954). *Gravures, Peintures et Inscriptions Rupestres de l'Ouest Africain*, Bulletin de l'Institut Fondamental de l'Afrique Noire, Initiations Africaines 11.

Mission de Recherche Pre´historique du Dhar Tichitt. (1980). *Rapport Pre´liminaire*, Unpublished, Paris.

Monod, T. (1938). *Contributions a l'Etude du Sahara Occidental I: Gravures, Peintures et Inscriptions Rupestres*, Larose, Paris.

Mori, F. (1965). *Tadrart Acacus: Arte Rupestre e Culture del Sahara Prehistorico*, Einaudi, Torino. Mori, F. (1998). *The Great Civilizations of the Ancient Sahara*, L'Erma di Bretschneider, Rome.

Munson, P. J. (1971). *Tichitt Tradition: A Late Prehistoric Occupation in the Southwestern Sahara*, PhD Thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Munson, P. J., and Munson, C. A. (1969). Nouveaux chars a boeufs rupestres du Dhar Tichitt (Mauritanie). *Notes Africaines* 122: 62–63.

REFERENCES CITED

Amblard, S. (1984). *Mate´riel Lithique et Civilisation Ne´olithique du Dhar Tichitt-Walata*, Association pour la Diffusion de la Pense´e Franc¸aise, Paris.

Amblard, S., and Vernet, R. (1984). Des gravures rupestres inte´gre´es a` une structure d'habitat: l'exemple d'Akhrejit. *Journal des Africanistes* 54(1): 67–78.

Amblard, S., Hugot, H. J., and Vernet, R. (1981/1982). Deux importantes de´couvertes sur le site d'Akhrejit (Dhar Tichitt, Re´publique Islamique de Mauritanie). *L'Anthropologie* 85(1): 125–128. Aumassip, G. (1993).*Chronologies de l'Art Rupestre Saharien et Nord Africain*, Editions J. Gandini, Calvisson.

Beyries, S., and Boe´da, E. (1981). *Releve´s des Gravures Rupestres sur le Dhar Tichitt*, Me´moire de DEA, Universite´ Paris X-Nanterre, Paris.

Bradley, R. (1994). Symbols and signposts—understanding the prehistoric petroglyphs of the British Isles. In Renfrew, C., and Zubrow, E. B. W. (eds.), *The Ancient Mind: Elements of a Cognitive Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 95–106.

Calegari, G. (ed.). (1993). *L'Arte e l'Ambiente del Sahara Preistorico: Dati e Interpretazioni*, Memorie della Societa Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano, XXVI: II, Milano.

Coles, J. (1999). The dancer on the rock: Record and analysis at Jarrestad, Sweden. *Proceedings of the Prehistoric Society* 65: 167–187.

D'Andrade, R. (1995). *The Development of Cognitive Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.

Davis, W. (1984). Representation and knowledge in the prehistoric rock art of Africa. *African Archae- ological Review* 2: 7–35.

Davis, W. (1990). The study of rock art in Africa. In Robertshaw, P. (ed.), *A History of African Archaeology*, J. Currey, London, pp. 271–295.

di Lernia, S. (1999). Rock art paintings of the 'round heads' phase. In di Lernia, S. (ed.), *The Uan Afuda Cave: Hunter–Gatherer Societies of Central Sahara*, Edizioni All'Insegna del Giglio, Firenze, pp. 39–48.

Dupuy, C. (1998). Re´flexion sur l'identite´ des guerriers repre´sente´s dans les gravures rupestres de l'Adrar des Iforas et de l'A¨ır. *Sahara* 10: 31–54.

Eogan, G. (1999). Megalithic art and society. *Proceedings of the Prehistoric Society* 65: 415–446.

Esperandieu, G. (1952). Domestication et e´levage dans le nord de l'Afrique au Ne´olithique et dans la protohistoire d'apre`s les figurations rupestres. In Balout, L. (ed.), *Actes du Congre`s Panafricain de Pre´histoire, Alger, 1952*, Arts et Me´tiers Graphiques, Paris, pp. 551–573.

Fauconnier, G. (1997). *Mappings in Thought and Language*, Cambridge University Press, Cambridge. Freedberg, D. (1989). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago.

Gabus, J. (1979). *Oualata et Gue´mare´ des Ne´madi*, Muse´e d'Ethnographie, Neuchatel.

Gombrich, E., and Eribon, D. (1991). *Ce que l'Image nous Dit: Entretiens sur l'Art et la Science*, Adam Biro, Paris.

Hartley, R., and Vawser, A. M. W. (1998). Spatial behavior and learning in the prehistoric environment of the Colorado River drainage (south-eastern Utah), western North America. In Chippindale, C., and Tacon, P. S .C. (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 185–211.

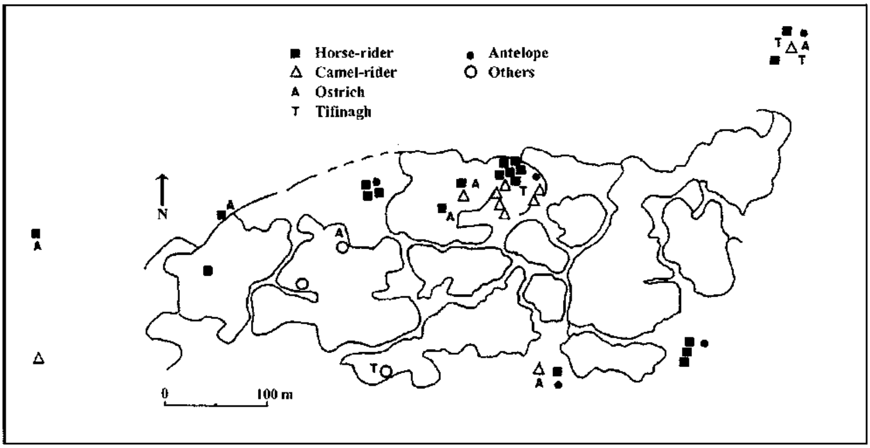


Fig. 22. Distribution of light patina (LP) motifs found at Akhrejit.

CONCLUDING REMARKS

This paper is another step in an ongoing research program (Holl, 1994; Holl and Dueppen, 1999). The issues being addressed revolve around the search for a better understanding of African prehistory. However, the understanding advocated here is based on a replicable methodology, with falsifiable results. Image making is a particularly versatile activity. However, when the diversity of the selected theme is reduced to a handful of signs and icons, the graphic systems drift toward more autonomy and generate patterns of behavior that could not have been predicted. It can be suggested that, in the long run, the distribution of LP images in the Saharan landscape may have been used as "road maps" by those able to decipher and process the information. DP images on the other hand are clearly linked to an agropastoral way of life and are confined to the Late Stone Age settlements. Finally, motivation for image making ranges broadly, from ludic and playful activities to deeper and obscure symbolic and/or religious purposes.

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to thank Mr. Adolfo Muniz, UCSD Archaeology Laboratory, and Stephen Dueppen (University of Michigan) for their efficient work on the illustrations of this paper. I am grateful to my colleague Roy D'Andrade, who read a previous draft of this paper and offered interesting insights and suggestions. The reviewer input is warmly acknowledged. Any shortcomings, however, are the sole responsibility of the author.

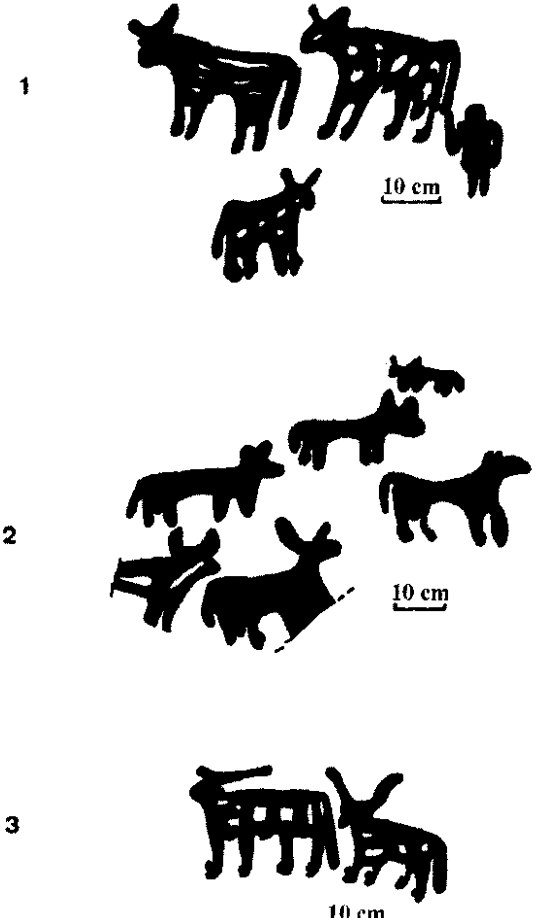


Fig. 21. Sample of themes represented in dark patina (DP) compositions from Akhrejit.

LP images representing horse riders, camel riders, dromedaries, ostriches, wild bovids, and Proto–Berber letters, the Tifinagh, are distributed into groups of 2–18. (Table XV; Fig. 22). Four out of a total of 12 recorded images groups are found in the north-central part of the village, a small sandstone hill with a shallow rock shelter. The documented motifs' association indicates that all the featured actions revolved around hunting. That spot could have been used as a hunters' lookout, or a shelter, or both. The remaining groups are, for the most part, located in the periphery. The distribution of LP images indicates strongly enough that their makers were not, in any case, inhabitants of the Dhar Tichitt drystone masonry villages.

Table XIV. Distribution of Motifs in Dark Patina (DP) Among the Rock Art Panels of the Large Village of Akhrejit

Group	1	2	3	4	5	6	7	8	Isolated	Total
Cattle	2	2	3	3	1	1	4	6	4	26
Goat	—	—	—	—	—	1	—	—	1	2
Bovids	—	—	—	—	—	—	1	—	1	2
Human	—	—	—	—	—	1	1	1	—	3
Nonfigurative	—	—	—	—	2	1	—	—	15	18
No. of images	2	2	3	3	3	4	6	7	21	51
Motif diversity	1	1	1	1	2	4	3	2	5	6

Table XV. Distribution of Motifs in Light Patina (LP) Among the Rock Art Panels of the Large Village of Akhrejit

Group	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Isolated	Total
Horse rider	1	1	1	—	—	—	1	1	3	3	2	7	1	21
Camel rider	—	—	—	1	—	—	1	1	—	—	1	5	—	9
Ostrich	1	1	—	—	1	—	—	1	—	—	1	3	—	8
Antelope	—	—	1	—	—	—	1	1	1	1	1	2	—	8
Tifinagh	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2	1	—	4
Others	—	—	—	1	1	1	—	—	—	—	—	—	1	4
No. of images	2	2	2	2	2	2	3	4	4	4	7	18	2	54
Motif diversity	2	2	2	2	2	2	3	4	2	2	5	5	2	7

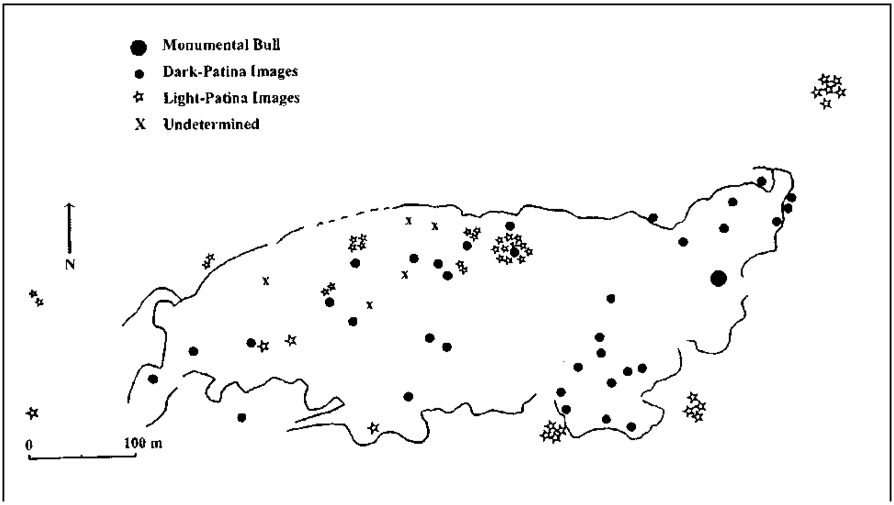


Fig. 19. General distribution of image panels in the large village of Akhrejit.

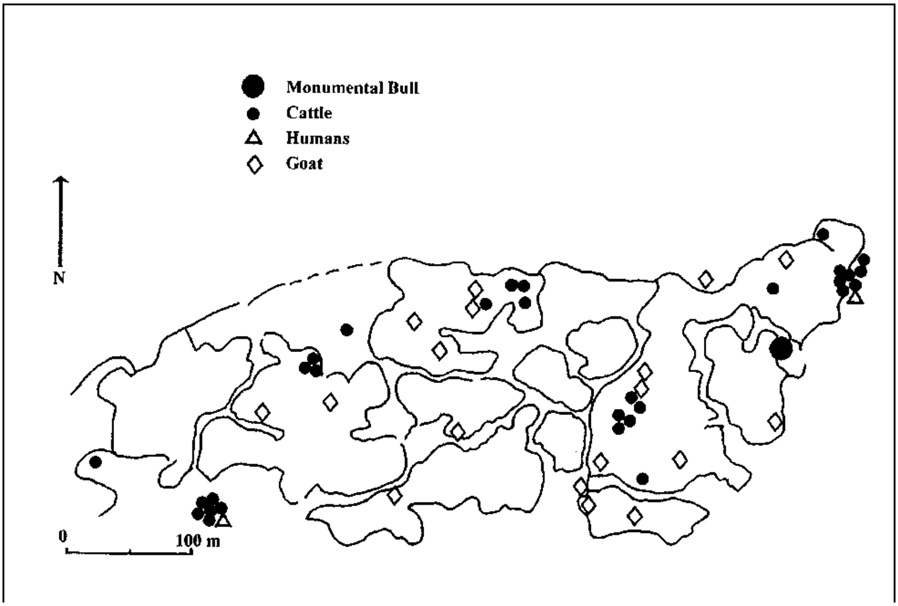


Fig. 20. Distribution of motifs and panels of dark patina (DP) variant in different subcomponents of Akhrejit.

Telia III has four image panels, two on vertical surfaces in open air, and two on horizontal surfaces in rock shelters (Table XIII). Image frequency varies from one to seven, and that of motifs from one to five. Both DP and LP graphic traditions are represented by two modi operandi each; DP6 and DP8 for the former, and LP1 and LP2 for the latter. Three of the four documented panels have DP and LP images, without superimposition. It appears that LP horse riders, dromedaries, and ostriches were added later on the panels with DP images with almost exclusive representation of cows with udders. Themes of pastoral life are largely predominant in the imagery of Telia III. The place was probably used as a camping spot by small groups of Late Stone Age agropastoralists.

As can be read from the corpus of available images, Telia I, II, and III present an overwhelming "pastoral atmosphere," with a persistent emphasis on cows with udders.

The Case of a Large Village: Akhrejit

The spatial distribution of rock images from Akhrejit was published by Amblard and Vernet (1984). A closer look at the published distribution (Fig. 19) suggests a few cases of preferential clustering and a subtler patterning in the spatial arrangement of both DP and LP images. At first glance, DP images seem to be more widely distributed within the village built space, in a broad east–west partition. LP images are preferentially clustered in the central-north of the village with a signif- icant proportion found in the outer periphery (Fig. 19). DP images made following the implementation of six modi operandi (DP0, DP1, DP2, DP6, DP8, and DP9) represent cattle, goats, and compounds. They are inserted in the socialized space with a higher concentration in the eastern part of the settlement. In a more detailed village map, with its constituent series of connected compounds, the distribution of livestock images is even more tightly patterned, found in only 3 compound clusters in a total of 11 (Fig. 20; Table XIV). The "Monumental Bull" is located in the east and seems to have generated a specific spatial distribution of the rest of the eastern DP images (Fig. 20) into northeastern and southwestern sets. The number of images per panel was not published consistently. Despite that limitation, there are 25 singles among the 65 recorded panels with DP images. Twenty two of the 26 cattle are found in groups of two to seven images (Table XIV). The thematic diversity of the recorded DP images groups varies from one to four. Two important image groups have been recorded in the SW and the NE (Figs. 20 and 21). Both cases feature a cattle herd followed by a human, probably a herder. There are no clear details about the frequency distribution of goats, and humans seem to have been rarely represented.

eight on horizontal surfaces and two on vertical ones (Table XII). The image frequency varies from one to five. The represented motifs vary from one to three. Six modi operandi from both the LP and DP graphic traditions have been used to make the images at hand. Two of the panels utilize three modi operandi each. DP images are found on 8 of the 10 documented panels, and LP ones on 4. Pastoral themes are found on seven panels (panels 1–5, 7, and 10) while hunting is represented in a single composition (panel 9). In this last case a camel rider is chasing a wild bovid. Six horse riders have been recorded, four in panel 6 and two in panels 2 and 10.

Table XII. Variation in the Rock Art Representations of Telia II Hamlet

Panel no.	No. of images	Motif diversity	No. of operational sequences	Position	Location
1	3	3	1 (DP7)	Vertical	Open air
2	3	3	3 (LP1.DP4.DP5)	Horizontal	Open air
3	1	1	1 (DP6)	Vertical	Open air
4	1	1	1 (DP6)	Horizontal	Open air
5	1	1	1 (DP6)	Horizontal	Open air
6	4	1	1 (LP1)	Horizontal	Open air
7	1	1	1 (DP5)	Horizontal	Open air
8	2	2	1 (MP5)	Horizontal	Open air
9	5	3	1 (LP1)	Horizontal	Open air
10	3	3	3 (LP1.DP5.DP8)	Horizontal	Open air

Table XIII. Variation in the Rock Art Representations of Telia III Camp

Panel no.	No. images	ofMotif diversity	No. of operational sequences	Position	Location
1	3	2	2 (LP1.DP8)	Vertical	Open air
2	1	1	1 (DP8)	Vertical	Open air
3	5	4	2 (LP1.DP8)	Horizontal	Rock shelter
4	7	5	3 (LP1.LP2.DP8)	Horizontal	Rock shelter

found in open air locations on horizontal surfaces, with a single exception. The number of images per panel varies from 1 to 17. The represented motifs range from one to two, excluding the previously described panel 5. Two of the panels (4 and 7) feature what is considered to represent compounds; two others (panels 5 and 8) represent hunting themes; and one, panel 1, contains a pastoral theme. With the exception of panel 1 (DP7), short modi operandi appear to have been predominant in the making of the Telia images, with an equal representation of DP and LP graphic traditions (Table XI).

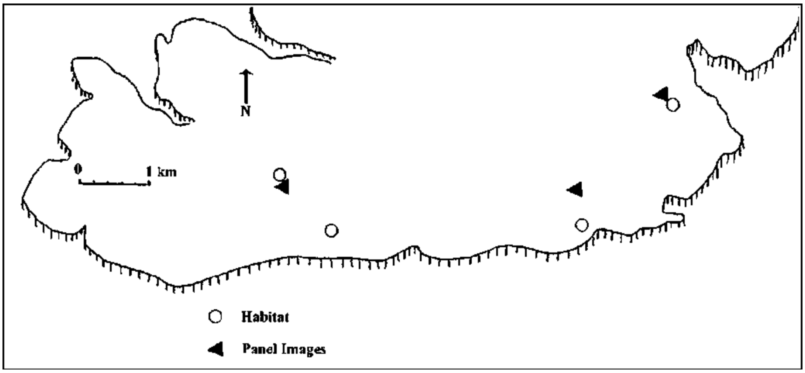


Fig. 18. Location of rock art stations in the Telia cluster.

Table XI. Variation in the Rock Art Representations of Telia I Hamlet

Panel no.	No. of images	Motif diversity	No. of operational sequences	Position	Location
1	1	1	1 (DP7)	Oblique	Open air
2	1	1	1 (DP0)	Horizontal	Open air
3	1	1	1 (DP0)	Horizontal	Open air
4	1	1	1 (LP0)	Horizontal	Open air
5	17	9	1 (LP1)	Horizontal	Open air
6	2	2	1 (LP1)	Horizontal	Open air
7	1	1	1 (DP2)	Horizontal	Open air
8	3	2	1 (LP0.LP1)	Horizontal	Open air

Telia II has 10 image panels. They are all found in open air locations,

tone walling and artifacts such as grindstones. The frequency of images per panel varies from one (in seven occurrences) to seven. Three of the recorded panels belong to the DP graphic tradition. They were drafted following modi operandi DP0 and DP2 and feature two large-sized ostriches (panel 13), a calf (panel 11), and finally, an unfinished*Bos* (panel 12). The remaining nine panels belong to the LP graphic tradition. Single image panels represent an undetermined sign (panel 4), a horse rider (panel 2), an undetermined four-legged animal (panel 6), and a dromedary (panels 7 and 10). Panel 5, with two images, features a horse rider chasing an ostrich. Panels with three images present different motif combinations, all of them variations around the hunting theme: an undetermined sign, a four-legged animal, and a horse rider in panel 1; two horse riders chasing a wild bovid in panel 3; and finally, a dromedary, an undetermined sign, and an ostrich in panel 8. Panel 9, with seven images, is divided into two subsets: one includes three horse riders, and the other two ostriches and two wild bovids.

The Chegg el Khaill set consists of four rock image stations. Station B, already dealt with, is the “Cattle Fresco” site. The documented image repertoire was drafted following the implementation of six modi operandi. The simplest, from the LP graphic tradition, absent from Station B, have been documented at three sites. They are largely predominant at Station C, found on 10 panels out of a total of 18. In distributional terms, the frequency of DP pastoral themes is inversely proportional to LP hunting ones. They are found at Station B at the exclusion of anything else. At Chegg el Khaill village, pastoral themes are featured on 11 panels compared with 3 for hunting ones. At Station C, there are two pastoral-themed panels for five hunting ones. And finally, at Station A, with exclusively LP images, there is no evidence for a pastoral theme.

The Telia Sets

The cluster of Telia sites is found at the southern end of a sandstone promontory in the central-eastern part of the study area (Fig. 1). It consists of three hamlets and one camp located at 1–3 km from each other (Fig. 18). Three of the recorded settlements are associated with rock images: Telia I, a hamlet with 8 compounds; Telia II, another hamlet with 12 compounds, scattered round hut bases, and a few intermittently used rock shelters; and finally, Telia III, a 60 sq m site located in a small rocky cirque with evidence for round huts. The round-hut bases of the latter site measure on average 1.5 m in diameter. Additional cultural remains were found associated with the huts, including a fairly large amount of potsherds, ground axes, and scrapers made from quartz and quartzite (MRPT, 1980, p. 37).

Eight image panels have been recorded at Telia I (Table XI). They are all

Panel no.	No. images	ofMotif diversity	No. of operational sequences	Position	Location
1	1	1	1 (LP)	Vertical	Rock shelter
2	3	3	1 (LP)	Vertical	Rock shelter
3	1	1	Painting	Vertical	Rock shelter
4	1	1	1 (LP)	Horizontal	Open air
5	2	2	1 (LP)	Horizontal	Open air
6	7	4	1 (LP)	Vertical	Rock shelter
7	1	1	1 (LP)	Vertical	Open air
8	1	1	1 (LP)	Horizontal	Open air
9	3	3	1 (LP)	Portable	Open air

Table X. Variation in the Rock Art Representations of Chegg el Khaill Station C

Panel no.	No. images	ofMotif diversity	No. of operational sequences	Position	Location
1	3	3	1 (LP)	Vertical	Rock shelter
2	1	1	1 (LP)	Vertical	Open air
3	3	2	1 (LP)	Oblique	Rock shelter
4	1	1	1 (LP)	Vertical	Open air
5	2	2	1 (LP)	Vertical	Open air
6	1	1	1 (LP)	Vertical	Open air
7	1	1	1 (LP)	Vertical	Open air
8	2	2	1 (LP)	Vertical	Open air
9	7	5	1 (LP)	Vertical	Open air
10	1	1	1 (LP)	Vertical	Open air
11	1	1	1 (DP2)	Vertical	Rock shelter
12	1	1	1 (DP2)	Vertical	Open air
13	2	1	1 (DP0)	Horizontal	Rock shelter

ers. The drawings were probably part of a broader range of playful activities during what may have been long watching hours.

Station C is found few hundred meters northwest of Station A (Fig. 17). Thirteen rock image panels have been recorded. Four of them are located in rock shelters and the remaining nine are in open air situations exclusively on vertical surfaces (Table X). In fact, Station C is situated in a natural corridor approximately 200 m long, with images spread on the walls. Some of the rock shelters have additional archaeological features, for example low drys

Table VIII. Variation in the Rock Art Representations of the Small Village of Chegg el Khaill

Panel no.	No. of images	Motif diversity	No. of operational sequences	Position	Location
1	4	2	2 (LP.DP2)	Vertical	Open air
2	1	1	1 (DP7)	Horizontal	Rock shelter
3	1	1	1 (DP7)	Horizontal	Open air
4	1	1	1 (DP4)	Horizontal	Rock shelter
5	4	3	2 (LP.DP4)	Horizontal	Rock shelter
6	1	1	1 (DP7)	Horizontal	Open air
7	2	1	1 (DP2)	Horizontal	Open air
8	8	4	2 (LP.DP2)	Vertical	Rock shelter
9	1	1	1 (DP0)	Horizontal	Open air
10	4	2	2 (LP.DP0)	Vertical	Rock shelter
11	3	2	1 (LP)	Horizontal	Open air
12	1	1	1 (LP)	Horizontal	Open air
13	6	4	1 (LP)	Portable	Open air
14	1	1	1 (LP)	Vertical	Rock shelter
15	1	1	1 (DP3)	Vertical	Open air
16	3	2	2 (DP0.DP2)	?	Open air
17	3	1	1 (LP)	Vertical	Open air
18	1	1	— (LP)	Vertical	Open air

Note. LP: light patina; DP: dark patina.

Table IX. Variation in the Rock Art Representations of Chegg el Khaill Station A

within the context of playful activities. There is no superimposition of LP on DP images and no preferential location for any motifs (Table VIII).

Station A is located at the head of a dry valley at approximately 1 km from the cliff escarpment, on top of a small sandstone hill. Nine image panels have been recorded (Table IX). All the images belong to the LP graphic tradition, with frequency varying from one (in five occurrences) to seven. As far as number of motifs are concerned, they vary from one to four (Table IX). Four of the recorded panels are located on vertical surfaces in rock shelters and the remaining five are found in open air, on horizontal surfaces with the notable exception of the vertical panel 7. The image corpus from Station A consists of many representations of horse riders with seven documented cases; one each in panels 1, 4, 5, 7, and 8 and two in panel 6. Panels 2 and 3 include three undetermined signs for the former and a sub-oval motif in grey paint for the latter. Three panels represent what can be considered a sequence of action: a horse rider and an ostrich in panel 5; two horse riders, two wild bovids, an ostrich, and an undetermined sign in panel 6; a dromedary, an undetermined four-legged animal, and a circle in panel 9. The action of hunting *sensu stricto* is not specified anywhere in the panels, but ostriches, wild bovids, and horse riders are fundamental elements of the "Hunter Ethos" conveyed in the LP graphic tradition. In this regard and because of its location on a higher spot, Station A may have been a lookout position used more or less frequently by groups of mounted nomadic hunt-

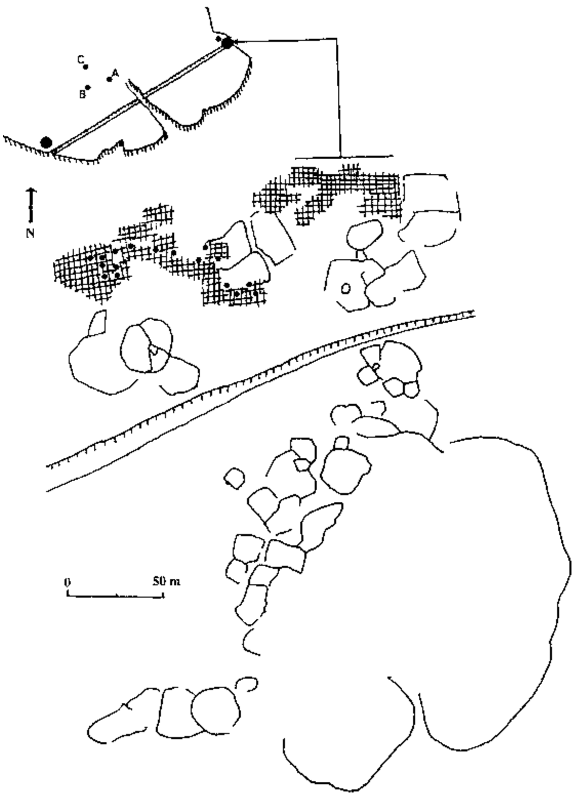


Fig. 17. Location of rock art stations in the Chegg el Khaill cluster and spatial distribution in image panels in the small village of Chegg el Khaill.

have been made dur- ing hunters' bivouacs in any of the abandoned Late Stone Age settlements of the Dhar Tichitt. They could have been drawn during forced immobilization caused by sandstorms, and may have helped alleviate boredom. The LP representation of camels riders and horse riders, some armed with spears, have been used to suggest massive so-called Libyco–Berber invasions. This may have been the case elsewhere. The presence of the LP graphic tradition is without doubt linked to the expansion of Proto–Berbers in the southern Sahara and part of the Sahel. This expansion was much more complex than a D-Day invasion, and the LP images found in the Dhar Tichitt archaeological record refer, for the most part, to mundane subsistence activities.

WHAT IS WHERE: IMAGES IN THE INHABITED SPACE

The Dhar Tichitt has peculiarities of its own compared with other Saharan rock art provinces: a fair amount of images are embedded in the inhabited space. The distribution of image panels in the socialized space is the focus of this part of the discussion. The issue addressed can be formulated in a simple question: What is represented where? The analysis is based on image sets recorded from each settlement variant: hamlet (Telia), small village (Chegg el Khaill), and finally, large village (Akhrejit).

The Chegg el Khaill Sets

Chegg el Khaill is a small village located in the eastern part of the study area along a west–east valley (Fig. 1). It comprises about 40 compounds distributed into two groups separated by a wadi (Fig. 17). The southern group is larger and includes what seems to be a very large livestock enclosure. The northern one consists of three clusters of compounds set in a landscape with extensive areas of boulders. Rock images have been recorded in the northern half of the settlement as well as in three stations (A, B, and C, Fig. 17) at slightly more than 1 km NW.

Eighteen image panels have been recorded at Chegg el Khaill. The frequency of images per panel varies from one (in nine occurrences) to a maximum of eight (Table VIII). The number of motifs represented varies from one to four. A sequence of action in what may be termed a scenery has been found in a single case; that of panel 17, representing a horse rider chasing a gazelle. Panel 18 includes an inscription in Arabic. In general, the images appear to have been drafted without any set of action in mind; the most frequent representations being those of cows with udders. All the rock image panels from Chegg el Khaill north are confined to the western boulders' area (Fig. 17), dotted with numerous rock shelters. That part of the settlement may have been a fantastic playground for children. It can be hypothesized that many of the DP images recorded in this corpus could have been drafted

One is located at the top of the composition and the other on the left (Fig. 16.1). The scenery can also be submitted to a different reading, as a palimpsest of independent and discrete events. In this perspective, there is an ostrich hunter riding a horse on the right, a camel rider chasing an undetermined item in the bottom, and, finally, two horse riders in the top left.

Table VII. Telia Hunting Scenes Components

Panel	Scene 1	Scene 2	Total
Length (cm)	70	80	85
Width (cm)	35	40	80
Surface (cm^2)	2450	3200	6800
Number of images	6	11	17
Image diversity	4	4	5
Motifs			
Horse-rider	3	5	8
Dromedary	1	3	4
Ostrich	1	1	2
Gazelle	—	1	1
Undetermined	1	1	2

Subset 2 measures 3200 sq cm (80 cm in length and 40 cm in width) and includes 11 images represented with five motifs (Fig. 16.2, Table VII). Five of the images are horse riders, three are dromedaries, one is a type of gazelle, another an ostrich, and one undetermined representation. The central scene represents a hunting episode. The type of gazelle at the center is surrounded by two dromedaries, one camel, and two horse riders. The undetermined motif in the top left and two horse riders in the bottom right are set on the periphery of the circle. Finally, a horse rider seems to chase an ostrich in the upper part of the composition (Fig. 16.2).

The panel under consideration represents three distinct hunting tactics: interception in the composition from subset 1; encircling in the main scene from subset 2; and finally, chasing in the remaining part of subset 2. All the hunting tactics outlined were observed and described by Gabus (1979). The Nemadi, an extinct cultural group of the southwestern Sahara, were nomadic camel-riding hunters chasing addax and gazelles in the Djouf desert in Mauritania. These LP images do not require a long time to complete. They could

The Hunting Scenes From Telia I

Eight rock art panels have been recorded at Telia I. The rock art station is found in the vicinity of a hamlet of six compounds situated in a small dry *talweg* (Beyries and Boeda, 1981, p. 42). One of the panels, dubbed Panel 5, will be considered in more detail here. The LP images were drafted on a horizontal rock surface and seem to be the most elaborate of the whole set. Unfortunately, its location relative to all the other panels is not specified. The panel measures 6800 sq cm. It consists of 17 images distributed into two subsets representing distinct hunting tactics.

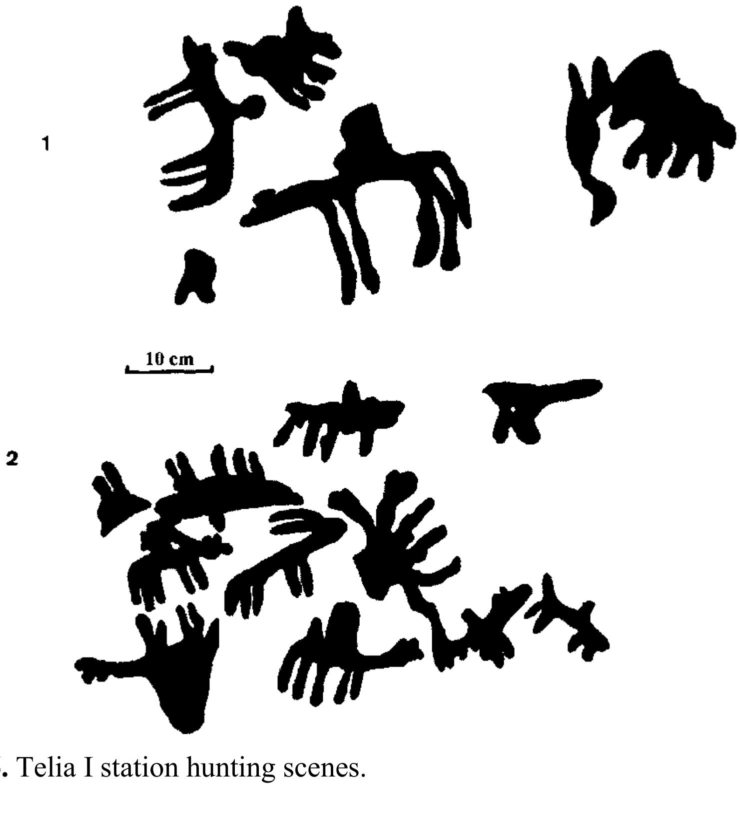


Fig. 16. Telia I station hunting scenes.

Subset 1 measures 2450 sq cm, 70 cm in length and 35 cm in width. It comprises six images representing four motifs (Fig. 16.1; Table VII). Three of the images are horse riders, one a camel rider, and one ostrich. The motif at the bottom left of the composition is undetermined. The scene probably represents a specific ostrich-hunting tactic. The ostrich appears to have been caught by the horse rider in the right of what looks like a loose circular arrangement, with a camel rider at the bottom and two additional horse riders.

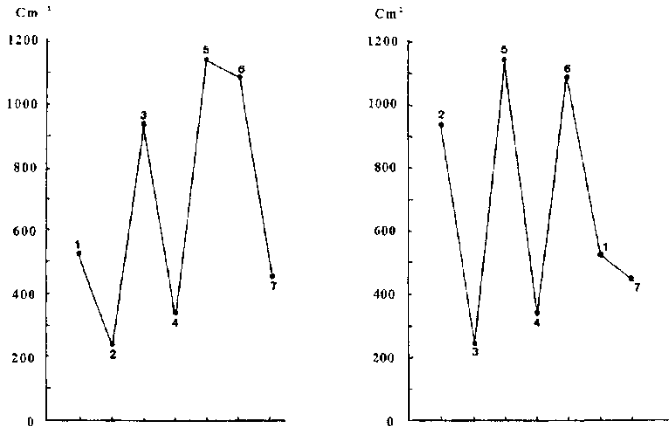


Fig. 15. Variation in the surface extent of images 1–7 of the "Cattle Fresco": (A) according to the sequence in the composition; (B) according to their position in the "Cattle Fresco."

How long it took to draw the "Cattle Fresco" will remain unknown. But it can be suggested that it may have been the product of a herder's "meditations" on pastoral life during the long idle hours spent with the herd in a dry-season camp cattle enclosure, at Chegg el Khaill Station B.

Table VI. Relative Proportions of the Different Components of Chegg el Khaill Station B "Cattle Fresco"

Component no.	1	2	3	4	5	6	7
Surface (cm^2)	520	940	240	340	1140	1080	460
L:TH	3.07	2.35	1.66	1.17	1.26	1.48	1.58
TL:TH	0.53	0.35	0.33	0.41	0.23	0.29	0.41
LH:TH	0.46	0.65	0.66	0.58	0.40	0.48	0.47
TL:LH	1.16	0.53	0.50	0.70	0.58	0.61	0.87
HH:TH	—	—	—	0.41	0.50	0.25	0.52
HH:TL	—	—	—	1.00	2.14	0.87	1.28
HH:LH	—	—	—	0.70	1.25	0.53	1.12

Note. L: length; TH: total height; LH: leg height; TL: total length; HH: head height.

Table V. The “Cattle Fresco” From Chegg el Khaill Station B: Size of the Components

Component no.	Length (m)	Height (m)	Width, torso (m)	Height, legs (m)	Height, horn (m)	Head (m)
1	0.40	0.13	0.07	0.06	0.07	—
2	0.47	0.20	0.07	0.13	—	—
3	0.20	0.12	0.04	0.08	—	—
4	0.20	0.17	0.07	0.10	0.03	0.07
5	0.38	0.30	0.07	0.12	0.10	0.15
6	0.40	0.27	0.08	0.13	0.05	0.07
7	0.27	0.17	0.07	0.08	0.05	0.09

The fresco can be read from another perspective aiming to discover the under- lying principles and structures of the composition. This approach is implemented with a handful of quantitative data (Fig. 14; Table V). The length of individual images varies from 20 to 47 cm; the height ranges from 12 to 30 cm; torso width from 4 to 8 cm; limb length from 6 to 13 cm; head length from 7 to 15 cm; and finally, horn height from 3 to 10 cm. The range of variation is maximum for im- age length (20 cm), relatively high for height (18 cm), minimum for torso width (4 cm), and fluctuating between 8 and 7 cm for limb and head length, and horn height. In general, images that appear to have been simply sketched (images 1 to 3) present the broadest range of variation. Images 4–7 (two calves, a bull, and a cow), found in the central part of the fresco, differ because they display age and sexual dimorphism. The distance between neighboring images varies from 12 cm between images 2 and 3 to 8 cm for the rest of the fresco.

A more precise analysis of the relative proportions of each of the images, as implemented with length/total height ratios (L:TH), supports the specificity of the sketches, whether the rationale is the modus operandi (Fig. 15(A)) or the position in the fresco (Fig. 15(B)). That specificity vanishes when torso width/total height (W:TH), and limb height/total height (LH:TH) ratios are considered (Table VI). The W:LH ratio suggests the existence of two image subsets artic- ulated on image 4, irrespective of whether the rationale of the succession in the modus operandi (Fig. 15(A)) or the position in the fresco (Fig. 15(B)) is be- ing used. According to the modus operandi, one subset includes the sketches, images 1–3, and the other one consists of images 4–7. In the fresco arrange- ment, there is one subset of images 2–5, and another one of images 6, 7, and 1.

includes seven images organized into two superimposed lines, six in the upper and one in the lower line. The recorded fresco was created using a modus operandi involving seven steps, and can be analyzed after different rationales.

If the successive steps involved in the implementation of the modus operandi used in this case are taken into consideration, the "Cattle Fresco" can be read as a drafting exercise, with each forward step correcting the mistakes of the previous one. Following this rationale, the step 1 image heading the fresco (Fig. 14.1) can be considered as a sketch that failed to indicate what the artist intended to express. The drafter seems to have intended to represent two animals side by side, as suggested by the two head sketches and an additional limb. The drafted head of the larger specimen is comparatively too low relative to the vertebral axis. Furthermore, the additional limb crosses the body of the larger specimen. The images of steps 2 and 3 are relatively close to each other (Fig. 14.2 and 3). The former has six limbs and a tail similar to that of the step 1 image; it can be argued that in this case too, the drafter tried to represent two animals but failed. The latter is smaller in size and headless; it may have been intended to be the companion calf of the former after the failure of the attempt to draft them side by side. The step 4 image is another attempt to draft two animals side by side (Fig. 14.4). Four limbs of the second specimen were drafted but there was no sufficient room for the body. In step 5, a complete, relatively large, *Bos taurus* with large lyre-shaped horns is drafted—with, however, two ventral lines (Fig. 14.5). The calf is drawn in front of the larger adult specimen in step 6 without the jaw outline; and another one, completely pecked this time, is drafted on the side or below, creating a group of walking cattle. According to this reading of the material, the "Cattle Fresco" seems to represent an ordinary scene of pastoral life, drafted step by step. All in all, the failed attempts fit together in a composition that gives the impression of a "moving herd."



Fig. 14. Steps in the composition of Chegg el Khaill Station B "Cattle Fresco."

technical sequences (Fig. 13.4). The bull's coat is now a pattern of intersecting horizontal and vertical lines. The carved series of vertical lines is divided into two parts by the vertical dotted lines. The front part includes ten lines arranged into three discrete sets of three equidistant and more or less parallel lines each: one set of short lines is found on the head and neck (Fig. 13.4); another is found just above one front limb; and the last set is on the upper abdomen. The tenth line is the longest; it connects the other front limb to the back of the bull (Fig. 13.4) and appears to have partitioned the front half into two equal zones. The rear part has nine vertical lines arranged into one set of three and two sets of two lines (Fig. 13.4).

(5) The fifth work segment, completed after 123 cumulative technical steps, results in an elaborate checkerboard coat pattern and the addition of further anatomic details. It is at this time that the horns, the top of the cranium, the genitalia, and the skin pending between the front limbs were added.

(6) The sixth work segment, obtained after a cumulative 150 technical steps, is that of finishing. The limbs, the genitalia, and the pending skin were densely and carefully pecked, as well as the bull's mouth, and the cranium top. The eyes, ears, and beard were added to the representation.

It is difficult to escape from an aesthetic judgment. It is in the eye of the beholder and will not be dealt with here. However, the artistic taste, the techniques, the equipment, and the amount of labor invested in the creation of this gigantic composition set it apart in the Dhar Tichitt archaeological record. Without sup- porting evidence, interpretation can loom large. If the Late Stone Age agropastoral way of life is taken into account, the magnification of a bull as the generator of the ultimate type of wealth is a genuine possibility. Ritual and even religious consid- erations do not have to be excluded *a priori*, but they are better left pending while awaiting additional research on the topic.

The "Cattle Fresco" From Chegg el Khaill Station B

The composition dubbed the "Cattle Fresco" is located at Chegg el Khaill Station B (Beyries and Boeda, 1981, pp. 12–13), at approximately 1 km from the nearest dwelling site. The fresco is found on the wall of a natural cirque measuring 100 m in maximum diameter, open in the west. That opening was closed by a 0.5 m high and 1 m wide wall made of rock blocks, thus creating a livestock enclosure. A grindstone was found in the enclosure and the place was probably used as a dry-season camping station.

The "Cattle Fresco" measures 2.2 m in length and 0.5 m in width (Fig. 14). It

vertical lines (Fig. 13.1). The bipartition of the bull image may have resulted from a broad range of intention; two will be suggested here. On the one hand, if the artwork was drafted by a single artist using a scaffold, the dotted lines may have been used as a technical device to ensure the balance of the composition. On the other, if two artists were involved, the vertical dotted lines may have acted as the area of overlap of both drafting zones.

(2) The second work segment was completed in 48 technical steps, resulting in the creation of horizontal grooved lines on the bull's body (Fig. 13.2). The longest lines are found in the upper part of the representation. They are arranged in a pattern of decreasing length from top to bottom. In general, lines starting from the front are longer than those originating from the rear. The lack of connection between front–rear and rear–front lines is surprising. In the one-artist hypothesis, it could have resulted from the difficulty of carving long horizontal lines on hard stone on a four square meters surface. In the two-artists one, poor coordination may have resulted in the mismatch. Or, finally, the mismatch could have been part of the design of the drafter(s).

(3) The third work segment was completed in 72 technical sequences (Fig. 13.3), and consisted of short horizontal lines on the rear and the front parts of the representation.

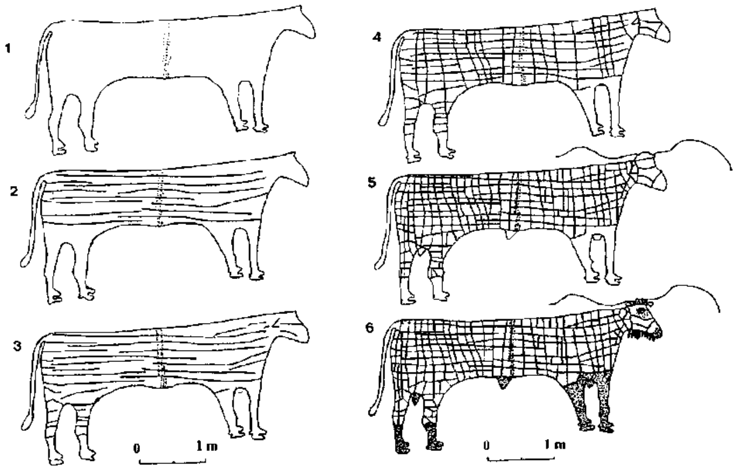


Fig. 13. Reconstructed sequences in the making of Akhrejit "Monumental Bull": steps 1–6.

(4) The fourth work segment was carried out with a cumulative amount of 91

pective, the absence of the head in painting A is more likely the result of a purposeful decision. The themes dealt with in this composition are connected the length of the legs and that of the torso, within the magnitude of 1.00

to two funda- mental components of the Dhar Tichitt Late Stone Age agropastoral economies. One may venture here in a plausible but nonetheless speculative assessment that the large bovid, probably a *Bos taurus*, stands for livestock husbandry. The tool, ambiguous as it is, can stand for grain agriculture. The location of the paintings in a rock shelter, that may have been taboo to "unauthorized" individuals, sug- gests the possibility of a connection with ritual practices, maybe a rite of passage for children. In such circumstances, images may have been very effective indeed, "to the extent that they have the potential to affect even (or perhaps especially) the youngest viewers, and affect them not just emotionally, but in ways that have long-term behavioral consequences" (Freedberg, 1989, p. 5).

The "Monumental Bull" From Akhrejit

The "Monumental Bull" measures 4.6 m in length and 2 m in height. It is located at the southeastern end of Akhrejit, above a dry and deep valley, and on the wall of a narrow natural corridor oriented east–west and measuring 10 m in length and3m in maximum width. According to Amblard *et al*. (1981/1982, p. 127), there is the possibility that another large-sized representation of a *Bos taurus* existed nearby, unfortunately too worn out to be properly recorded. It is presumably the image recorded and published by Munson and Munson (1971, p. 348), and assigned to the Bovidian group without further precision on its location or even site.

The analysis of grooved line intersections as they can be seen in the photograph (Amblard *et al*., 1981/1982, p. 127) shows that the vertical lines were carved after the horizontal ones. This allows for the reconstruction of most of the sequences involved in the carving of the "Monumental Bull." The lines were first pecked, then carved, and finally smoothed into shallow U-shaped grooves. The location of the representation high from the ground of the corridor indicates the use of a scaffold. In other words, each of the recorded bull's elements re- quired far more labor than simple pecked lines, and accordingly more time. The Monumental Bull appears to have been created in six main "work segments." These work segments are different from "steps," the elementary components of a modus operandi, the term used so far in this paper. They consist of a number of pooled technical steps; and this number may vary considerably from one "work segment" to another.

(1) The first work segment resulted in the creation of the bull's outline. It was implemented in 34 technical steps, with the image divided into two almost equal and symmetric parts by a series of pecked dots arranged into

Table III. Components of the Chebka Rock Shelter Paintings

	Painting A				Painting B		
Components	Length(m)	Width(m)	Surface(m^2)		Length(m)	Width(m)	Surface(m^2)
Panel	2.00	1.40	2.80		1.55	0.90	1.40
Human	1.40	0.80	1.12		1.55	0.65	1.99
Leg	0.70	—	—		0.70	—	—
Left	0.60	0.10	0.06		0.70	0.10	0.07
Right	0.70	0.10	0.06		0.60	0.11	0.06
Arm	0.65	—	—		0.58	—	—
Left	0.60	0.07	—		0.58	—	—
Right	0.65	0.12	—		0.45	0.08	—
Torso	0.70	0.20	0.14		0.60	0.30	0.18
Head	—	—	—		0.25	0.24	0.06
Animal	1.00	1.00	1.00	Tool	0.40	0.10	0.04
Body	1.00	0.50	0.50		—	—	—
Legs	0.50	0.10	—		—	—	—

Table IV. Structure of the Chebka Paintings: Relative Proportions of the Recorded Components

Parameters	Global	Painting A	Painting B	Difference
Panel	0.75	—	—	—
Composition				
Human	0.50	0.43	0.71	0.28
Animal	0.38	—	—	—
Human and tool	0.24	—	—	—
Human				
Leg/TH	—	0.50/0.42	0.45/0.38	0.05–0.04
Torso/TH	—	0.50	0.55	0.05
Leg/torso	—	1.00/0.85	1.16/1.00	0.16–0.15
Arm/TH	—	0.46/0.42	0.51/0.29	0.05–0.13
Arm/torso	—	0.92/0.85	0.96/0.75	0.04–0.20
Arm/leg	—	0.92/1.00	0.82/0.75	0.10–0.25
Arm L/R	—	0.92	1.28	0.36
Leg L/R	—	0.85	1.16	0.31
Head/TH	—	—	0.16	—
Animal				
Leg/height	—	0.50	—	—
Body/height	—	0.50	—	—
Leg/body	—	1.00	—	—

Note. TH: total height.

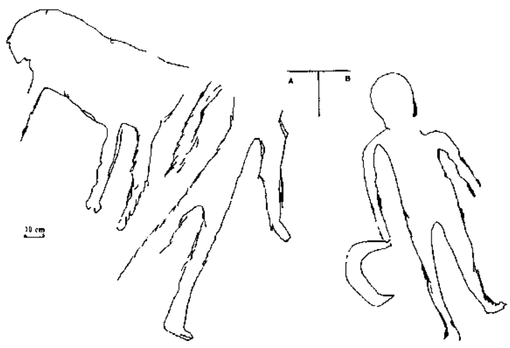


Fig. 12. Red ochre line paintings found in a rock shelter of the large village of Chebka.

0.12 to 0.07 m (Table III). Remarkably, the limbs of the right (for the reader) half are completed, with the hand and the foot, while those from the left are left as sketches (Fig. 12(A)). The large headless bovid measures 1 sq m (1 m 1 m). Its limbs measure 0.5 m in height and 0.1 m in width, and the body is 1 m long and 0.5 m wide. In this case too, the front limbs (on the right) are well drafted while the rear ones (on the left) are sketched, or suggested (Fig. 12(A)).

Painting B measures 1.4 sq m, 1.55 m in length and 0.9 m in width (Fig. 12(B), Table III). The represented individual measures 1.55 m in height and 0.65 m in maximum width. Leg length varies from 0.7 to 0.6 m, with width ranging from 0.1 to 0.11 m. Arms are 0.58 and 0.45 m long and 0.07–0.08 m wide. The torso measures 0.6 m in length and 0.3 m in maximum width, and finally the head is 0.25 m height and 0.24 m in maximum width. The sickle-like tool is 0.4 m long and 0.1 m wide.

Together both paintings measure 4.2 sq m in extent. Human images are found over 2.12 sq m, and the large-sized bovid and the sickle-like tool repre- sent 1.04 sq m of the composition's space. A closer look at the proportionality of the different elements of the composition reveals a quasi-algorithmic nested hierarchy: 0.24–0.38 of the space for the tool and the animal, 0.5 for humans, and finally, 0.75 for the painted composition relative to its "frame," the shelter's wall (Table IV).

The study can be carried further into details at a finer level. Here, the paper will focus on the fundamental graphic structures of the paintings as measured by several ratios of the represented body parts. As can be seen in Table IV, the ratios of legs to total height (Leg/TH), arms to total height (Arm/TH), and torso to total height (Torso/TH) present similar variations in both human paintings. The rigor and balance of the human representations are achieved through the implementation of a strict proportionality between 0.16. A similar pattern is clear for the bovid representation with a limb/body ratio of 1.00.

The red ochre paintings from Chebka village rock shelter appear to have resulted from the implementation of tight compositional rules. In this pers

middle of the scale. Finally, one (DP9), which indicates an incomparably longer time and effort invested in the making of an image, is clearly at the upper end. Some images probably range from relaxed ludic activities to more symbolically charged ones. In order to access the plausible "meaning" of a portion of the Dhar Tichitt rock imagery, a handful of more or less elaborate compositions will be considered in detail.

ADJUSTING THE IMAGES: LEARNING FROM LARGE COMPOSITIONS

Up to this point, the paper has been focused on the investigation of the technical processes involved in the making of images. This may easily fall within the category of empiricism, as extensively discussed by Lewis-Williams and Loubser (1986, pp. 253–262). They raised one of the fundamental problems faced by any student of prehistoric art, "How, in the absence of any knowledge of the culture under consideration, can merely facetious correlations be distinguished from the significant ones?" (Lewis-Williams and Loubser, 1986, pp. 259–260), and ad- dressed it with a surprising pirouette, suggesting that "there seems to be no way of making such a distinction" (Lewis-Williams and Loubser, 1986, p. 260). The case studies that follow are based on replicable methodologies; the suggested "mean- ings" can be refuted and alternatives worked out.

The Red Ochre Paintings From Chebka

The red ochre line paintings found in a rock shelter from the large village of Chebka are unique in the Dhar Tichitt archaeological record (Mission de Recherche Pre´historique du Dhar Tichitt (MRPT), 1980, pp. 70–71; Holl, 1986, pp. 146, 150). The panel consists of three images: one large bovid and two humans, one holding a sickle-like tool (Fig. 12). They are red in color, and consist of outlines painted with a brush. Unfortunately, the precise location of the images relative to each other was not recorded. It is nonetheless clear that all three images were painted on the same rock shelter wall. For these reasons, components A and B of the painting (Fig. 12) will be dealt with separately. At first glance, both representations seem to have been mere sketches of a more ambitious "unfinished" composition. It can be argued that the painter may have planned to complete the work later by drafting the heads. Was this the case? A detailed analysis of the paintings is carried out to clarify this issue.

Painting A measures 2.8 sq m,2m in length and 1.4 m in width. It comprises two large images representing headless creatures, a human on the one hand, and a large bovid on the other (Fig. 12(A)). The headless human measures 1.12 sq m, 1.4 m in height and 0.8 m in width. Its legs are 0.7 m long and 0.1 m wide, and its arms are 0.65 m long, with width ranging from

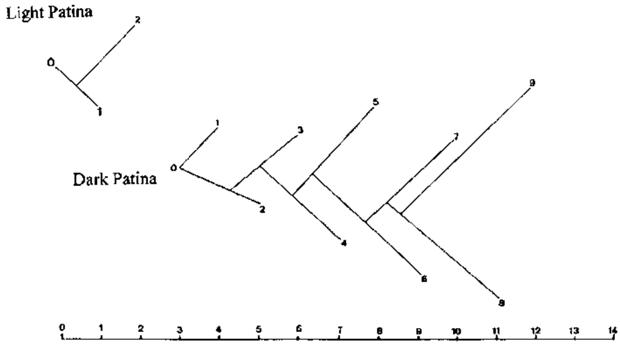


Fig. 11. Chart of the reconstructed image making systems of the Dhar Tichitt, showing the relative time taken to complete each class of light patina (LP) and dark patina (DP) image.

The front limbs are drawn perpendicular to the ventral line, and the rear ones are oblique, with disjoined tail.

DP6 images are widespread (Table II). They were recorded from four settle- ments: three hamlets, Bled Initi, Telia I, and Telia II; and a large village, Akhrejit. In general, the represented animal specimens are more elaborate. Hooves are rep- resented and coats are simulated by rectangular plain surfaces.

DP7 images have been recorded at Chegg el Khaill (Table II). They are char- acterized by fuzzy outlines and differential pecking density, suggesting shadows. Anatomic details such as cows' udders are represented.

DP8 images were found at Akhrejit and Telia III, the latter probably a seasonal camp (Table II). The recorded images consist exclusively of representations of cattle, drawn with a wealth of anatomic details and elaborate coat patterns.

DP9 images are represented by the unique case of the "Monumental Bull" found at Akhrejit (Fig. 11; Table II). It is extended over a vertical rock surface of some 8 sq m, and is clearly an impressive artwork executed through the combination of several modi operandi, as will be discussed later.

As far as the time dimension involved in creation of rock images is concerned, the corpus from the Dhar Tichitt at hand has been partitioned into 14 modi operandi, arranged into a tree diagram with two major branches (Fig. 11; Table II). Each branch represents an iconographic tradition, with a neat selection of motifs and drafting techniques. Nine of the reconstructed modi operandi (LP0-2, DP0-5) can be set at the lower end of the scale of time requirements. Three (DP6-8) required more time and as such can be set at the

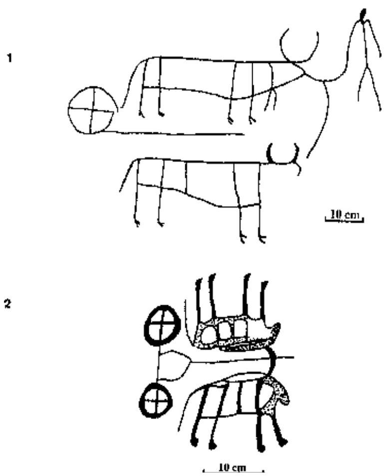


Fig. 10. Oxcarts from Bled Initi.

If the recorded modi operandi are arranged according to their length—a proxy for the time required for the creation of an image—LP images appear to have required much less time to complete (Fig. 11). They are found in all the sites studied, with the exception of Bled Initi. This absence may be due to the selective description of the area's archaeological record (Munson, 1971).

DP0 images are small in size and as such are comparable to LP ones. They differ, however, in the motifs represented and their dark patina. They are confined to two localities: two ostriches recorded next to Chegg el Khaill, and a few cattle images at Akhrejit and Chegg el Khaill.

DP1 images are created with single pecked lines, the animal coat represented by pecked lines combined with, in some cases, pecked surfaces. Animal limbs are more or less straight vertical pecked lines, without any representation of hooves. DP1 images have been recorded at two sites: Bled Initi and Akhrejit (Fig. 11; Table II).

DP2 images have been recorded at Chegg el Khaill Station B and Akhrejit (Table II). They are made of thick lines obtained by the progressive broadening of pecked outlines. Limbs are still represented as straight vertical lines, with- out hooves. On a strictly technical level, DP2 is clearly an extension of DP1, as will be shown later in the discussion of the Chegg el Khaill "Cattle Fresco."

DP3 images are found exclusively in the Chegg el Khaill cluster. They are made of thick pecked lines, with additional, more precise anatomic details such as hooves and cows' udders. The majority of cattle images are represented from a top–bottom perspective.

DP4 images are found at Chegg el Khaill and Telia II (Table II; Fig. 11). They consist of entirely pecked images, the animal's body being elongated, with head and horns of disproportionate sizes.

DP5 images have been uncovered exclusively at Telia II (Table II; Fig. 11). They are made with broad pecked lines, limbs represented without hooves.

consti- tution of the range of modi operandi implemented in the creation of the Dhar Tichitt rock images highlights the specificity of each of the studied sites (Table II). Fourteen modi operandi have been reconstructed. From a combina- tion of techniques, represented motifs, and the nature of the patina, the recorded modi operandi can be divided into two major categories. One category includes small, strongly homogenous images representing isolated or clustered horse riders, camel riders, dromedaries, wild bovids, and os- triches. The images, made through pecking/hammering, have a light patina (LP), and are partitioned into three classes: LP0, LP1, and LP2 (Fig. 11). The other category is more diversified and consists of dark patina (DP) im- ages of different sizes, with cattle as the predominant repre- sentation. This category is partitioned into at least 11 classes, from DP0 to DP10 (Fig. 11).

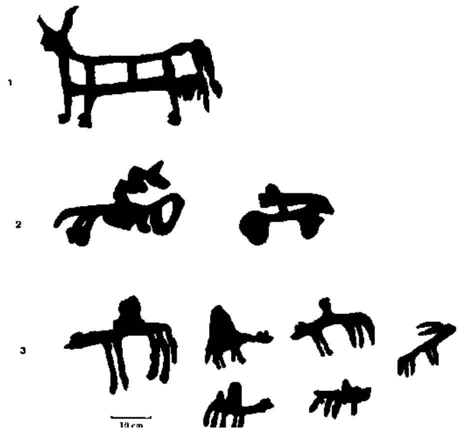


Fig. 6. Reconstructed sequences in the making of images from Telia I station.



Fig. 7. Reconstructed sequences in the mak- ing of images from Telia II station.

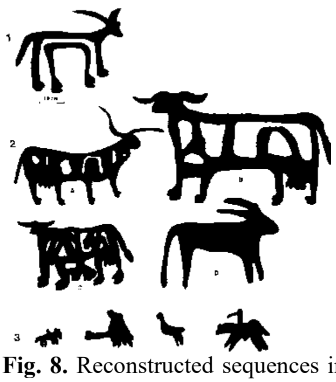


Fig. 8. Reconstructed sequences in the mak- ing of images from Telia III station.

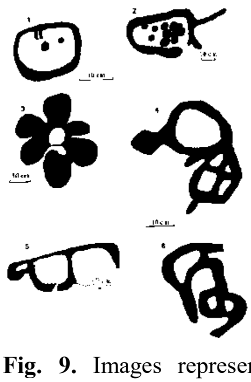


Fig. 9. Images representing walled com- pounds.

the second, both previously disjoined nested lines are connected by a link between the ventral segment and the other front leg (Fig 7.1(B)). Modus operandi 2 includes four steps. Step 1 is manifest in an unfinished cattle image (Fig. 7.2). The coat is represented by plain surfaces separated by thick, straight pecked lines. In steps 2 and 3 coats' details are more and more elaborate (Fig. 7.3(A) and (B)), ending with a totally pecked specimen with long upward horns (Fig. 7.3(C) in step 4. Modus operandi 3 includes two documented steps. The images are schematic in both cases. In the first, the size of the head and horns is exaggerated, with the front legs constituting the vertical symmetry axis of the representation (Fig. 7.4(A)). In the second, the body is particularly elongated and the size of the horns is also exaggerated, but the whole image is relatively more balanced (Fig. 7.4(B)). Finally, modus operandi 4, with small LP images representing horse riders and dromedaries involved the pecking or hammering of the whole motif's silhouette (Fig. 7.5).

The 16 images of Telia III are distributed into four panels documenting three modi operandi. The first is found in a single representation of a small-sized bovid made of two nested, thick pecked outlines (Fig. 8.1). The second includes four steps along the increased elaboration of cows with detailed coats and udders (Fig. 8.2(A)–(C)), ending with an integrally pecked *Bos taurus* (Fig. 8.2(D)). Finally, the third, with LP images, includes small horse riders, camel riders, and ostriches (Fig. 8.3).

Cases of images representing walled compounds have been recorded in all the surveyed sites (Fig. 9). They are all DP representations with thick pecked lines, and as such an integral component of the Dhar Tichitt Early Iconographic Tradition outlined so far. Two ox-carts have been documented from the immediate vicinity of Bled Initi. One (Fig. 10.1), with a human representation, lacks some elements and may be considered unfinished. The other (Fig. 10.2), appearing com- pleted at first glance, seems to have been drawn by an unskilled artist (or more probably a beginner) unable to master the perspective. In both cases however, the modus operandi implemented is similar to that documented at Akhrejit, as shown in Fig. 3.2(A)–(D). In other words, despite their exotic motifs (carts), both repre- sentations adhere to the regional Early Iconographic Tradition. But what precisely are the documented iconographic traditions?

THE DHAR TICHITT ICONOGRAPHIC TRADITIONS: A GENERATIVE MODEL

The analysis of the techniques involved in the Dhar Tichitt image mak- ing carried out so far is strongly dependent on the precision and quality of the published record, which is at best variable. Despite this difficulty, the re-

originally drafted. The artist may have had a specific idea in mind, or have been unable to complete his work for unknowable reasons.

Modus operandi 4 consists of four steps in which bovids with udders are represented, with a significant trend toward stylization and schematism (Fig. 5.4). A female goat is represented in step 1 (Fig. 5.4(A)); an elongated cow with a circular horn shape in step 2 (Fig. 5.4(B)); a cow with udders with a top-view of the head in step 3 (Fig. 5.4(C)); and finally, a cattle of undetermined sex drawn in a semi–side- and semi–top-view (Fig. 5.4(D)). The fifth modus operandi includes small-sized wholly pecked images of three bovids and two ostriches different from those of modus operandi 6. The latter includes LP small-sized images of dromedaries (Fig. 5.5), camels riders, horse riders, and ostriches, as well as a hunting scene.

Ten of the 18 rock image panels documented at Chegg el Khaill include cattle representations. Of the 21 images of cattle, 15 represent cows with udders. The concentration of these images within a relatively restricted area in the immedi- ate vicinity of the site may suggest a link with cow-milking activities that may have been performed in the cattle enclosures located in the outskirts of the village.

Images From Hamlets and Camps: Telia I, II, and III

The cluster of Telia sites (Fig. 1; Table I) consists of three small settlements, two of which, Telia I and II, are hamlets, and the third, Telia III, is a seasonal camp. A total of 65 images have been recorded, 27 of which are distributed into eight panels at Telia I, 22 into ten panels at Telia II, and 16 into four panels at Telia III. Three modi operandi have been documented at Telia I (Fig. 6). The first is shown by a DP representation of a cow with udders (Fig. 6.1). The portrayal is elon- gated, on short legs, with the body divided into four more or less equal rectangular plain surfaces. The remaining 26 images are LP representations made following two modi operandi. One, found on comparatively large images, was obtained by extensive pecking or hammering, leaving small plain surfaces (Fig. 6.2), represent- ing horse riders. The other, consisting of total pecking of the motifs' shadows, is documented in small images of horse riders, dromedaries, camels, and wild bovids (Fig. 6.3). The interesting panel recorded at Telia I includes 17 images: 8 horse riders, 4 dromedaries, 2 ostriches, one wild bovid, and 2 undetermined motifs, and appears to represent hunting scenes that will be studied in detail later.

Four modi operandi have been documented from the corpus of 22 images at Telia II, three for DP representations and one for the LP ones (Fig. 7; Table II). Modus operandi 1 consists of two steps: in the first the animal outline is drawn with two nested but disjoined thick pecked lines (Fig. 7.1(A)); in

Table II. Aspects of Image Making Systems: Distribution of the Reconstructed Operational Sequences

Relative time scale	Bled Initi (hamlet)	Akhrejit (l. village)	Chegg el Khaill (s. village)	Telia I (hamlet)	Telia II (hamlet)	Telia III (camp)	Frequency
1	—	—	—	LP0	—	—	1
2	—	LP1	LP1	LP1	LP1	LP1	5
3	—	—	—	—	—	LP2	1
4	—	DP0	DP0	—	—	—	2
5	DP1	DP1	—	—	—	—	2
6	—	DP2	DP2	—	—	—	2
7	—	—	DP3	—	—	—	1
8	—	—	DP4	—	DP4	—	2
9	—	—	—	—	DP5	—	1
10	DP6	DP6	—	DP6	DP6	—	4
11	—	—	DP7	—	—	—	1
12	—	DP8	—	—	—	DP8	2
13	—	DP9	—	—	—	—	1
Total	2	7	6	3	4	3	25

Modus operandi 2 comprises two steps. Step 1 is characterized by thick outlines, with extensive pecking of the head, complemented by two unequal plain areas on the animal's body (Fig. 5.2(A)). Step 2 is represented by an unfinished or sketchy image of crisscrossed thick lines dividing the animal specimen into four parts (Fig. 5.2(B)).

The third modus operandi comprises three steps based exclusively on the intensive use of pecking techniques without complementary line drawing (Fig. 5.3). In step 1, a cattle shadow is suggested by differential density (Fig. 5.3(A)). Step 2 is characterized by a more focused pecking with more or less diffuse outlines, and represents a cow with udders (Fig. 5.3(B)). Finally, in step 3, the same pecking technique with more or less fuzzy outlines is carried on to represent a cow with udders and a special fingered tail. The front part of the animal, including one leg, the neck, and the head, was not represented (Fig. 5.3(C)). The rock surface does not show any sign of natural flaking (Beyries and Boeda, 1981, p. 16), suggesting the image was found as

The Images From a Small Village: Chegg el Khaill

One hundred and thirteen images have been recorded from the small village of Chegg el Khaill (Fig. 1; Table I). They are distributed into 42 panels belonging to four clusters or stations. The documented images have been made using six distinct modi operandi, five with DP representations and one with LP (Fig. 5; Table II). The first two are found exclusively in cattle representations, the third, fourth, and fifth comprise combinations of cattle and sheep/goat images, and the sixth, with LP images, comprises horse riders, camel riders, dromedaries, wild bovids, and ostriches, as well as humans.

Modus operandi 1 has been implemented in five steps (Fig. 5.1). Step 1 is completed after eight sequences, and the image looks like a sketch and seems to be unfinished (Fig. 5.1(A)). Step 2 is also represented by an unfinished headless sketch, but with thicker outlines (Fig. 5.1(B)). In step 3, the outline of the repre- sented cattle is almost completed, with the sideview of the head still unfinished (Fig. 5.1(C)). In step 4, the outline of the represented cattle is completed, with the front part, from the front legs to the head, densely pecked, and a plain elongated area left in the middle of the body (Fig. 5.1(D)). Finally, in step 6, the whole rep- resented specimen is densely pecked (Fig. 5.1(E)). The images discussed in this paragraph seem to have been part of a drafting exercise, with corrections of mis- takes, or attempts to express an idea, a concept. This suggestion will be discussed in detail later.

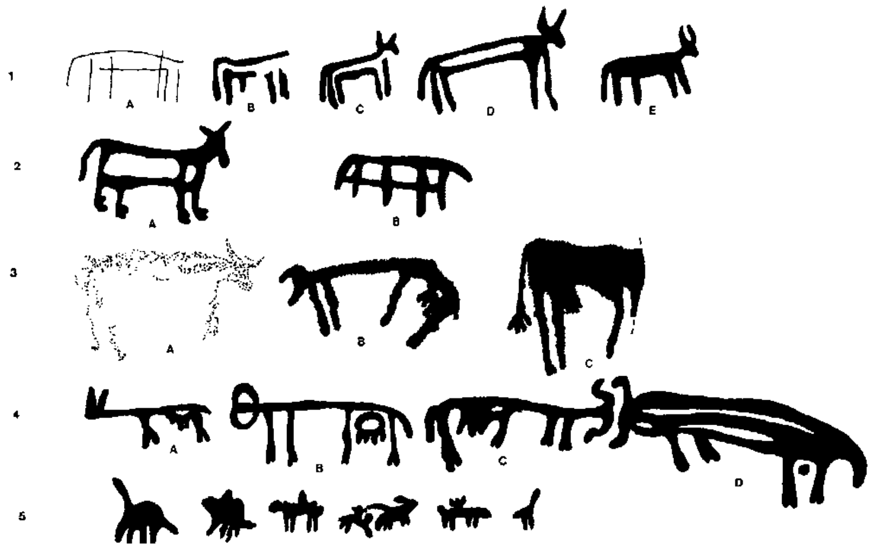
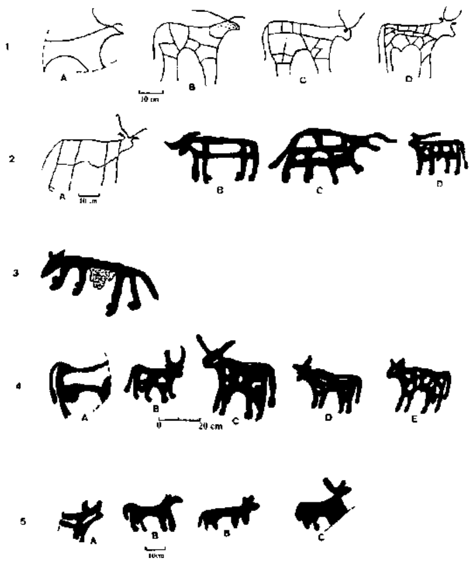
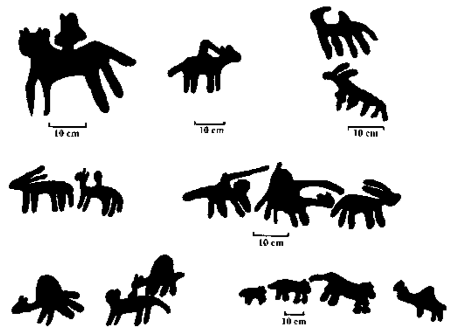


Fig. 5. Reconstructed sequences in the making of images from the small village of Chegg el Khaill.

3.4(A)); the outlines are broadened and the central area left plain. In the remaining four steps (2–5), the details of the coats are more and more elaborate: two plain spots in step 2 (Fig. 3.4(B)); five in step 3 (Fig. 3.4(C)); six short horizontal plain bands in step 4 (Fig. 3.4(D)); and finally, eight plain spots in step 5 (Fig. 3.4(E)), with one used to represent the eye. The fifth and last modus operandi with small-sized images includes two main steps. In the first the plain area is small in size and confined to the central part of the body of the animal being represented (Fig. 3.5(A)). In the second, the whole image is pecked (Fig. 3.5(B) and (C)). The art pieces drawn in this case are elongated, with a significant disproportion between the body and legs. The sixth modus operandi is manifest in a single elaborate representation of a "Monumental Bull" that will be dealt with later.





Left **Fig. 3.** Reconstructed sequences in the making of dark patina (DP) images from the large village of Akhrejit.

Up **Fig. 4.** Samples of light patina (LP) images from the large village of Akhrejit.

The 54 images from the LP family have been created following the same unique modus operandi, the seventh documented at Akhrejit. The images are small in size (Fig. 4), represent dromedaries, camel riders, and horse riders, some of them with spears. They are made through extensive and dense pecking of the whole shape of the motifs to be represented. Some of them are arranged in more or less elaborate compositions. Because of their size, images from the LP family seem to have been less time consuming than those from the DP family.

the cliff next to the escarpment in the central part of the study area (Fig. 1; Table I). The settlement is surrounded by a 1.5–2 m high dry stone wall along its northern side, with its long axis oriented east–west. The site consists of 200 compounds delimited by dry stone walls, organized into clusters separated by alleys and open places. Akhrejit has been the focus of relatively intensive archaeological research initiated in the 1960s by Hugot (1979). A broad range of evidence has been collected since then and published by different researchers (Amblard, 1984; Amblard and Vernet, 1984; Amblard *et al*., 1981/1982; Holl, 1985, 1986; Munson, 1971). The corpus of rock images available so far consists of 119 representations divided into two families. The DP family is represented by 65 artworks and the LP one by 54.

Artworks from the DP family were created with six distinct modi operandi. The first comprises four steps. Step 1 consists of four technical sequences with curved lines: (1) the head and the cervico-dorsal axis; (2) the horns; (3) the mouth– lower neck–front leg; and finally (4) the ventral line (Fig. 3.1(A)). Step 2 involves 16 technical sequences, resulting in a cattle image with a restricted pecked area on the head and a coat represented by eight more or less curved lines (Fig. 3.1(B)). In step 3, curved and straight lines are combined in a 23-sequence cattle image (Fig. 3.1(C)). Finally, in step 4, a bull with neat anatomic details has been created in 32 technical sequences (Fig. 3.1(D)).

The second modus operandi includes three steps. Step 1 is represented by a cattle image made in 9 sequences based predominantly on the use of straight lines. Vertical straight lines representing the legs are used to partition the image into four parts, and hooves are singled out for one of the legs (Fig. 3.2(A)). Step 2 involves two options, one being the redundancy of the other (Fig. 3.2(B) and (C)). In the first option, a cattle is represented with thicker outlines and densely pecked head and horns. In the second, the redundancy is obtained by combining two animals in a sideview with forward-oriented horns. The increased thickness of lines as well as the broader extent of densely pecked surfaces make the determination of the number of technical sequences less and less precise. With at least the doubling of the number of involved technical sequences, the amount of time invested in the creation of rock images certainly increases. Step 3 is attested by a bull with a checkered coat (Fig. 3.2(D)) made with eleven straight lines.

The third modus operandi is represented by a single image, that of a mammal with pecked udders (Fig. 3.3); it is not clear if it is a slightly stylized cow or a dog. It has been drawn with broad, densely pecked lines. For the fourth modus operandi five steps have been documented, with the persistent extension of the pecked surfaces as main technical characteristics. The first is represented by the image of a truncated cow with udders (Fig.

4, and 6). One may wonder if all the images presented above were "finished" art- works; some of them may have been initial sketches left unfinished, or exercises made by a single individual or different individuals at different times. There is no strong enough set of material evidence in the archaeological record at hand to allow for a thorough evaluation of the set of issues raised here. It is nonetheless clear that the time and energy invested in image making is proportional to its drafting complexity, deciphered here with the number of technical sequences.

The idea that the so-called Ethiopian Megafauna represents an earlier Late Stone Age period, during which hunting and gathering was the unique subsistence system, has been used to devise a chronology of the Dhar Tichitt rock art (Munson and Munson, 1971, p. 343). Additional evidence collected since then show this not to be the case; a hippopotamus bone collected from the food refuse of a small seasonal camp has been dated to 2290 110 bp (Gif-4112). A few bones of white rhinoceros were recorded in the faunal sample from Akhrejit (Holl, 1985, 1986), a site inhabited from ca. 4000 to 2400 bp. Large wild mammals were still present in the Dhar Tichitt region during the Late Stone Age agropastoral occupation. The Bled Initi images thus belong to the same broad image making tradition, as will be argued later.

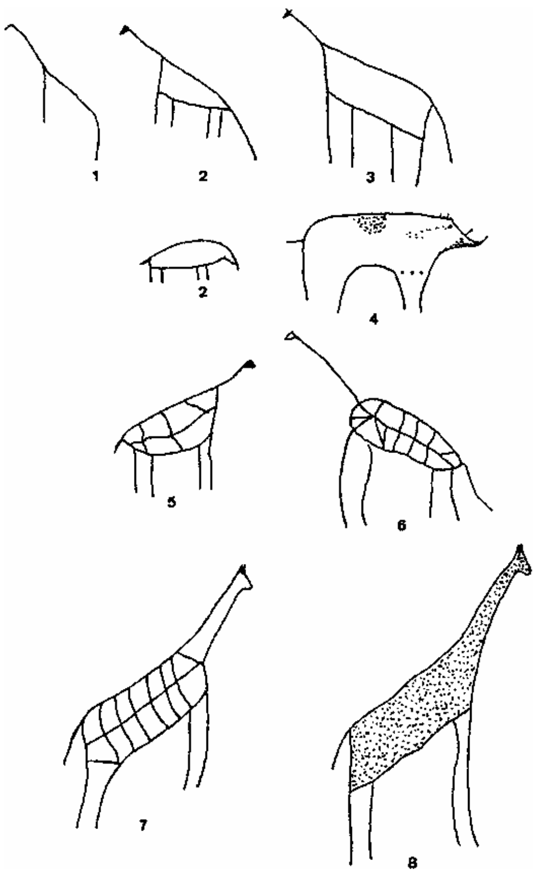


Fig. 2. Bled Initi; reconstructed sequences of the making of wild animal images.

The Images From a Large Village: Akhrejit

Akhrejit is a large site measuring 12 ha in extent and located on the top of

Table I. Major Parameters of the Studied Settlements

Locality	Nature	Dwelling features	No. of compounds	No. of panels	No. of images
Bled Initi	Hamlet	Compound	?	?	?
Akhrejit	Large village	Compound	200	119	119
Chebka	Large village	Compound	120	?	?
Chegg el Khaill	Small village	Compound	40	41	113
Telia I	Hamlet	Compound	8	8	27
Telia II	Hamlet	Compound/Hut	12	10	22
Telia III	Camp	Hut	?	4	16

Step 1 is represented by the outline of a giraffe made after four sequences: head–neck and back–tail–front leg (Fig. 2.1). Step 2 is shown by two images, a giraffe and an undetermined specimen, both created in seven technical sequences: (1) the head; (2) the back–tail; (3) the left front leg; (4) the belly; (5) the right front leg; (6) one rear leg; (7) the other rear leg (Fig. 2.2). Step 3 (Fig. 2.3) has been created in ten sequences: (1–2) the triangular head; (3–4) both horns; (5) the neck–back–tail; (6) one left leg; (7) the other left leg; (8) the belly; (9) one right leg; (10) the other right leg. Step 4, made in 13 sequences, represents a rhinoceros (Fig. 2.4) with a few restricted pecked areas, and a giraffe with a checkered coat (Fig. 2.5). Step 5 consists of a giraffe drawn in 20 sequences, with a regularly checkered coat and well-delineated horns (Fig. 2.7). Step 6, implemented with 22 sequences, is attested by a giraffe with an elliptic body (Fig. 2.6). Finally, step 7 is demonstrated by a giraffe with the coat entirely pecked, probably the most elaborate wild fauna image found in the Dhar Tichitt to date (Fig. 2.8).

The modus operandi that can be reconstructed from the series of wild animal images of Bled Initi appears to start with the pecking of the animal's cervico- vertebral line and two legs. Straight lines depicting the ventral outline and the re- maining two legs are then added to the basic module. Two options emerge at step 4: one with a more extensive use of curved lines combined with restricted densely pecked areas; and the other, also with curved lines, with a variable pattern of check- ered grid for the animal's coat. The most elaborate of the studied images (Fig. 2.8) is made of a combination of straight and curved lines, the animal's coat being por- trayed by an extensive and densely pecked surface. The image set dealt with in this case seems to be built with varied combinations of simple geometric shapes: trian- gle (steps 1–2), rectangle (steps 3, 5, and 7), and hemisphere and ellipse (steps 2,

evaluated with the data at hand, and suggestions are made for further investigations.

All engravings recorded in the Dhar Tichitt belong to two families: the earlier consisting of images with dark patina (DP), and the later comprising represen- tations with light patina (LP). Images from both families, with a certain amount of variation, are made with pecking techniques. There are two kinds of pecking techniques: one with and the other without the use of hammerstones. In the first, the tool has to fit in the hand of the artist and at the same time be heavy and hard enough to impact the chosen rock surfaces. In the second, a hammer is used in tandem with an intermediate tool, a flake, a blade, or a piece of metal, to impact the selected surface. As all the recorded images are two-dimensional, one can rely on simple principles of Euclidean geometry. Pecking can generate patterns of distinct dots, lines, and surfaces and diverse combinations of some or all of the mentioned pictorial elements. There is a slight methodological difficulty at this juncture: what is the most relevant yardstick to use in order to decipher the modus operandi implemented? Ideally, the obvious elementary analytical unit is a dot made by a single blow of a pecking tool. In practice however, it is far from easy to figure out the number of individual dots involved in the drafting of a well-made line; consequently, the yardstick to be used here consists of a more or less straight line to be found between major changes in direction. Any major change in orienta- tion, depending on its angle with the previous line, requires a repositioning of the tools and readjustment of the hands, arms, and ultimately the whole body of the artist. Thus a straight line will be used as the proxy unit equivalent to a technical sequence. The methods will now be implemented on the corpus of rock images from different sites, ranging from seasonal camp to hamlet, small village, and, finally, large central villages (Fig. 1; Table I), and arrayed according to a criteria whereby the predominant represented animal species is the key parameter.

Bled Initi Wild Fauna

Images of the so-called Ethiopian Megafauna, representing giraffes, rhinoceros, and an undetermined specimen, have been recorded at a single locality in the Dhar Tichitt, at the hamlet of Bled Initi (Fig. 1). They are all DP images and do not seem to belong to any larger or coherent composition, an issue better left pending as their spatial distribution has not been published. According to Munson and Munson (1971, p. 342) however, some of the images are found within the hamlet, with the majority scattered at a short distance around. All the published images belong to a single modus operandi, with a maximum of seven major steps represented (Fig. 2).

nantly of engravings representing humans, isolated or clustered domestic as well as wild animals, walled compounds, and nonfigurative or abstract motifs (Beyries and Boeda, 1981). Finally, in 1981, more intensive mapping and recording of rock art was implemented within a single site at Akhrejit, resulting in additional findings (Amblard *et al.*, 1981/1982; Amblard and Vernet, 1984). The available database is heterogeneous but not desperately so. Some sites have been thoroughly investigated, many others simply sampled. Munson and Munson (1969, 1971) attempted to arrange their finds along the chronological guidelines devised by Mauny (1954), Monod (1938), and Lhote (1975), a scheme shown to be inappropriate in this paper.

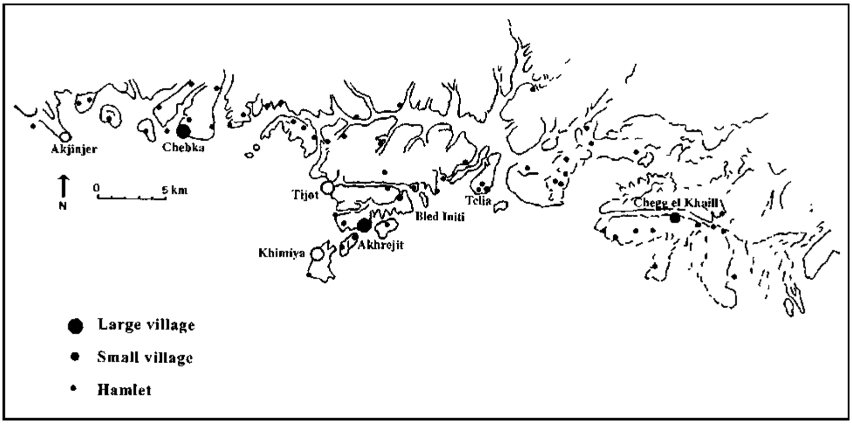


Fig. 1. Distribution of sites with rock art mentioned in the text.

MODUS OPERANDI AND IMAGE MAKING

The use of the concept of *chaˆıne operatoire* (modus operandi) involving the scheduling and sequencing of any technical set of actions is but the logical consequence of the implementation of a processual (study of a process) analysis of rock art. Images are made, using a range of more or less elaborate tools, techniques, and knowledge. The focus is narrowly on the process of making an image, on what gesture is made, and how it is articulated to the preceding one. Following this rationale, and keeping techniques constant, the length of the operational sequence is in first approximation a function of the time invested in the production of the image. In the perspective outlined above, one can arrange the rock images found in a panel and then in a site according to the length of time required for their completion. Each of the recurrent sequences' series is then considered to be a modus operandi, a more or less common way of making rock images. The issue of variability at both intra- and intersite levels is then considered, hypotheses formulated,

THE DHAR TICHITT: CONTEXT AND CORPUS OF ROCK IMAGES

The Dhar Tichitt region is a 44 km long and 15 km wide portion of the sandstone cliff formation located in south-central Mauritania, in the southwestern part of the Saharan desert. The area was settled by Late Stone Age (LSA) agropas- toral communities from ca. 2000 to 500 BC. They raised cattle and sheep/goats, cultivated bulrush millet, and also relied on hunting, fishing, and the gathering of wild grains (Holl, 1985, 1986; Munson, 1971). The settlement system(s) devel- oped all along the LSA agropastoral occupation consisted of main villages with dwelling features built in stone based on drystone masonry techniques, and inter- mittent sites of dry-season camps with surface scatters of cultural remains. The main villages were generally located on the cliff, overlooking the sandy lowlands that included small lakes and freshwater ponds. Depending on their size and the number of compounds, the sites are partitioned into hamlets, small villages, and large villages (Fig. 1). The region appears to have been abandoned from the middle of the first millennium BC onwards, probably because of the onset of particularly arid climatic conditions. The details of the process are still poorly investigated (MacDonald, 1998) and it has been suggested that Proto–Berbers (or Libyco– Berbers) later expanded into the area. This inference is based exclusively on rock art evidence and suggests the existence of a cultural universe focused on a high degree of mobility as well as a hunting and warrior ethos. These groups seem to have developed an opportunistic use of earlier settlements' features without initiating a building style of their own. Much later, during the so-called Medieval Period, the Dhar Tichitt was crossed by merchants' caravans linking North African trade towns to places like Tegdaoust (Awdoghost), Kumby–Saley, Walata, etc. in the western part of the Bilad es Sudan (the Land of the Blacks). The probability of some of the later images having been made by the members of the different caravans is high, but can hardly be supported by direct archaeological data; few clues can nonetheless be suggested here and there.

The corpus of rock images from the Dhar Tichitt available today has been recorded during the last three decades. In 1968, P. Munson (Munson and Munson, 1969, 1971) recorded a series of images in the vicinity of Akhrejit, at a hamlet called Bled Initi (Fig. 1). These images include oxcarts supposed to date from 650 to 380 BC (Munson and Munson, 1971, p. 354) and representations of several specimens of large wild fauna. A regional survey project carried out in 1980 by the *Mission Pre´historique du Dhar Tichitt*, directed by Professor Henri-Jean Hugot, has recorded hundreds of rock art stations distributed all over the landscape, with main concentrations in some sites. They include two cases of paintings (Holl, 1986), but consist predomi-

tempts. As far as rock art is concerned, past image makers appear to have been perfect; they were always able to implement their projects from the beginning to the end. That this was certainly not the case cannot be merely assumed but argued with archaeological evidence. It is one of the topics to be addressed in this paper. This is done through a detailed and as precise as possible analysis of how individual images were made. The analysis is based on the *chaˆıne operatoire* rationale that involves the reconstruction of the scheduling and succession of technical gestures, as well as how they were adjusted to produce images, scenes, and panels. As suggested by Gombrich (Gombrich and Eribon, 1991, p. 68), the analysis of art techniques is one of the fundamental aspects of art history: "There is a technological aspect in art history: one has to learn how to create and make a beautiful painting. Such paintings could never have been painted if the necessary tech- nology was unavailable. Perspective is an excellent example. There are many others. In this perspective the history of art is similar to many other technological developments like metallurgy."

The research orientation spelled out above clearly deals with time dimension, techniques, and know-how. Another aspect equally crucial for a balanced analysis of rock artworks and an integral part of the process of image making is locational, and revolves around space issues. The spatial distribution of rock art stations recorded today is without any doubt a result of many distinct locational decisions, ranging from ludic and casual on the one hand to purposeful and thoughtful on the other (Bradley, 1994; Coles, 1999; Eogan, 1999; Hartley and Vawser, 1998; Holl, 1994; Holl and Dueppen, 1999; Ouzman, 1998). Let us suppose rock surfaces adequate for image making to be evenly distributed in a specific area, and archaeological surveys revealing the effective distribution of rock art stations to be uneven, spatially skewed in favor of some places. At first glance, the question that one is pressed to ask is where are rock art stations located? Are they within or outside of the inhabited space associated with dwelling features, or are they found in peculiar parts of the landscape? And in either case, what are the observed distribution patterns? And why?

The rock art from the Dhar Tichitt region, which happens to be intertwined with dwelling features, provides an excellent test case for the research perspective outlined above. This is not the case for most Saharan rock art traditions; in which artworks were generally located in areas with ambiguous or no habitation features, as seen in the Tassili, the A¨ır, the Atlas, the Adrar-n-Ifogha, with however the no- table exception of the Tadrart Acacus—Uan Afuda, Uan Telocoat, Uan Muhuggiag, Ti-n-Hanakaten (di Lernia, 1999; Mori, 1965, 1998; Muzzolini, 1995).

(Renfrew and Zubrow, 1994), and cannot be addressed satisfactorily here. Suffice to say that hu- man conceptual networks are intricately structured by analogical and metaphorical mappings. Mappings between distinct domains are the heart of the unique human cognitive faculty of producing, transferring, and processing meaning. They play key roles in the synchronic construction of meaning and its diachronic evolution (Fauconnier, 1997, p. 18). The idea of mapping as a process of transfer from one domain to another is critical for a systematic investigation of rock art as a cultural phenomenon. "Mapping, in the most general mathematical sense, is a correspon- dence between two sets that assigns to each element in the first a counterpart in the second" (Fauconnier, 1997, p. 1, note 1). Rock art is clearly the result of a transfer on a medium—the rock surface—of icons, signs, and symbols transiting through each artist's mental space and framed in an iconographic language. The artists, depending on their level of expertise, may have mastered a certain range of pictorial techniques and knowledge on the suitable and reliable rock surfaces to work on. The selection of items, motifs, and scenes to be represented is the product of a persistent interaction between the artists' cultural heritage and his creativity. Depending on circumstances, the cultural heritage may predominate, setting the standards for the representation of sensitive social issues; or the creative side may take over, thus initiating news forms of expression, new associations of themes and motifs, and even new meanings. The challenge for researchers is to devise theories and methods robust enough to encompass the broader range of possible situations and at the same time subtle enough to allow for the discovery of "individual" or local particularities.

RESEARCH PERSPECTIVES

Saharan rock art research includes diverse theoretical and methodological orientations that will not be discussed in detail here. Rock images have been used to monitor past climatic changes (Esperandieu, 1952; Le Quellec, 1999), patterns of cultural evolution (Lhote, 1975; Monod, 1938; Mori, 1965, 1998), regional distribution and chronological succession of rock art styles or schools (Aumassip, 1993; Dupuy, 1998; Le Quellec, 1987, 1993, 1999; Lhote and Thomasson, 1967; Muzzolini, 1986, 1995; Muzzolini and Boccazzi, 1991; Striedter, 1983), as well as more recent developments ranging from cognitive to hermeneutic approaches (Calegari, 1993; Davis, 1984, 1990; Hassan, 1993; Lewis-Williams, 1983; Lewis-Williams and Loubser, 1986; Smith, 1993).

There is a general assumption crosscutting all the schools of thought outlined above. All the images dealt with in rock art research are considered to be "finished products," as the artists intended them to be. There is no place for drafting mistakes, crude sketches, unfinished motifs, or abandoned at-

Time, Space, and Image Making: Rock Art from the Dhar Tichitt (Mauritania)

Augustin F. C. Holl *

IMAGE MAKING: THE CHALLENGING DIVERSITY

The fundamental thesis of the paper is that almost the same range of basic motivations that incline anyone to draw pictures today also existed in the past (for *Homo sapiens sapiens*). Image making involves human minds, techniques, timing, scheduling, and location. According to Fauconnier (1997, p. 189), the cognitive operations that play a central role in the construction of everyday meaning are the same operations that apply to reasoning, thinking, and understanding generally. In this perspective, there is no need to rely on ad hoc and peculiar features—like entoptic phenomenon and/or trance—to devise a systematic investigation of rock art. Cognition is the key parameter holding all the other variables together. As argued by D'Andrade (1995, p. xiv): "Human knowledge is much too precious a thing to be carelessly discarded each generation with the hope that it will be rediscovered in the next. Human knowledge is carefully pre- served and passed from one generation to another. Most of what any human ever thinks has been thought before, and most of what any human ever thinks has been learned from other humans. Or to put it another way, most of what anyone knows is cultural knowledge ... , knowledge which is imbedded in words, in stories, and artifacts [one may add, and images], and which is learned from and shared with other human[s]."

Studies on how salient cognitive features operate are part of an emerging research frontier (Cognitive Sciences) with significant impacts in anthropology (D'Andrade, 1995), linguistics (Fauconnier, 1997), and archaeology

* Xiamen University, Department of Anthropology and Ethnology, Africa Research Center.

Contents

Correspondence should be directed to the Editorial Department at:
Ajal Journal, Omar al-Mukhtar St., Book Department, Tripoli
email: ajal@markez.info, ajalbarid@gmail.com

□□□

Subscriptions for the Journal and queries concerning distribution should be addressed to
alarabiabooks@gmail.com

□□□

□□□

□□□

ISSN : 2795-9465 (PRT), 42795-9473 (ONLN)
NSSN: 1318
978-9959-1-2690-0
Libyan Agency for International Standard Serial Number- 2024
9090509 - 9096379 - 9097074

□□□

Printed on: al’Alamia al’Eula for Printing and Advertising
Tripoli - Libya

AJĀL آجال

Arab Journal of Archaeology and Afroasiatic Languages

Volume 1, Issue 4 - Winter 2024

Published by al-Arabiya Books & C.C.S

In cooperation with the Afroasiatic Studies Circle

□□□

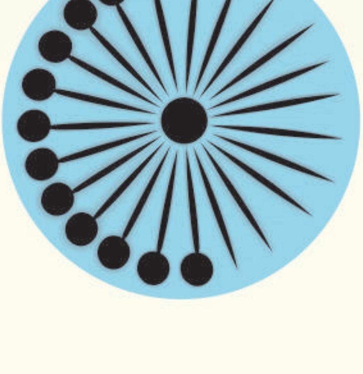
□□□

Cover: The Liyan Mandala

The Arab journal of Archaeology and Afroasiatic Languages (AJAL) is a quarterly journal dedicated to studies and research on ancient history in the Near East, the Arabian Peninsula, North Africa and East Africa, published by al-Arabiya Book House and the Center for Civilization Studies (C.C.S), with the aim of promoting specialized research in archaeology, civilization and cultural contexts and ancient languages, highlighting the efforts of researchers *on-the-field*, encouraging national and Pan-Arab scientific competencies to research and publish, and creating opportunities for functional communication and constructive cooperation between various scientific elites.



Ancient Libyan Mandala



This redrawn figure of the Saharan, or Libyan, Mandala was redesigned and named by A. Mahjoub and sketched by Soufiane Ouled Bilal (along with the cover figure.) It is of a rock carving found near to Ait Ouazik in the province of Ouarzazate in the Kingdom of Morocco. The Mandala is estimated to date between 6000 and 4000 BC. representing a circle with 23 rays, 13 of which end in spherical or hemispherical shapes. It may have been a lunar, solar or stellar astronomical calendar to determine the seasons and/or know the weather, unless its purpose is aesthetic or religious. Research is ongoing.

AJĀL آجال

Arab Journal of Archaeology and Afroasiatic Languages

Vol. 1, Issue 4 - Winter 2024

Al-Arabiya Books

Center for Civilization Studies